



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Deslocamento, identidade e pertencimento no cinema brasileiro contemporâneo

Thais Oliveira Duarte

Rio de Janeiro
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Deslocamento, identidade e pertencimento no cinema brasileiro contemporâneo

Thais Oliveira Duarte

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo

Orientador: Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral
Coorientadora: Me. Janine Figueiredo de Souza Justen

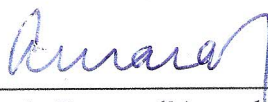
Rio de Janeiro
2017

Deslocamento, identidade e pertencimento no cinema brasileiro contemporâneo

Thais Oliveira Duarte

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

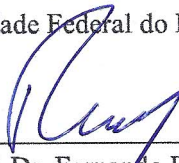
Aprovado por



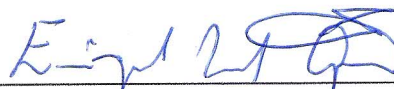
Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral (Orientador)
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Me. Janice Figueiredo de Souza Justen (Coorientadora)
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Fernando Fragozo
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Me. Evângelo Leal Gasos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Aprovada em: 11/12/17

Grau: 10.0

Rio de Janeiro

2017

DUARTE, Thais Oliveira

Deslocamento, identidade e pertencimento no cinema brasileiro contemporâneo/ Thais Oliveira Duarte – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2017.

Monografia (graduação em Comunicação Social/ Radialismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/ Escola de Comunicação - ECO, 2017.

Orientação: Marcio Tavares d'Amaral

Coorientação: Janine Figueiredo de Souza Justen

1. Cinema brasileiro contemporâneo. 2.Deslocamento. 3. Identidade. I. AMARAL, Marcio Tavares d' (orientador) II. ECO/UFRJ III. Radialismo IV. Deslocamento, identidade e pertencimento no cinema brasileiro contemporâneo

As casas abandonam a si mesmas
fogem de si mesmas
um dia você retorna e a casa não está lá
está apenas seu molde
casca ou carcaça
sai então à caça
da casa
em viagem
ou fica lá
onde já não está
(Ana Martins Marques)

DUARTE, Thais Oliveira Duarte. **Deslocamento, identidade e pertencimento no cinema brasileiro contemporâneo**. Orientador: Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral. Coorientadora: Me. Janine Figueiredo de Souza Justen. Rio de Janeiro – UFRJ/ECO, 2017. Monografia em Comunicação Social com habilitação em Radialismo – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

A presente pesquisa busca identificar como as noções de identidade e pertencimento, atreladas à experiência de deslocamento, são abordadas nas obras “A Praia do Futuro” (Karim Aïnouz, 2014), “A Cidade Onde Envelheço” (Marília Rocha, 2016) e “Era o Hotel Cambridge” (Eliane Caffé, 2016). Busca-se discutir como os personagens neles retratados mantêm laços afetivos e identitários pelos espaços que habitam e pelos quais se deslocam. Para isso, é debatido como se deu a formação de um cenário contemporâneo marcado pela experiência de desenraizamento partindo de três perspectivas: o enfraquecimento da ideia de território como dimensão essencial para a vida individual e coletiva, a intensificação dos fluxos migratórios e as novas formas de lealdades e identidade que surgem nesse contexto. Também é discutido de que maneira esse cenário tem impacto sobre as obras cinematográficas produzidas na contemporaneidade e como elas possibilitam novas perspectivas de mundo imaginadas a partir do trânsito, das dispersões e dos deslocamentos.

Palavras-chave: 1. Cinema brasileiro Contemporâneo 2. Deslocamento 3. Identidade 4. Migração

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. ENTRE A NAÇÃO E O DESENRAIZAMENTO CONTEMPORÂNEO.....	12
2.1 Espaços e Territórios – Estado Nação e o Transnacional.....	12
2.2 Migrações e Deslocamentos – Como ocupamos e atravessamos esses espaços.....	17
2.3 Identidade e Pertencimento.....	20
3. CINEMA, DESLOCAMENTO E PERTENCIMENTO.....	26
3.1 Do nacional ao transnacional no cinema.....	26
3.2 Migração e identidade no cinema.....	33
3.3 Deslocamento e identidade no cinema brasileiro.....	38
4. ANÁLISE FÍLMICA.....	45
4.1 Desaparecer como escolha possível.....	45
4.2 Sobre saudade, recomeços e incertezas.....	49
4.3 Um lar em meio às ruínas.....	53
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	59
6. REFERÊNCIAS.....	62

1 INTRODUÇÃO

Em 2011, a mostra “Cinema Brasileiro – anos 2000, 10 questões”, com curadoria de Eduardo Valente, Cléber Eduardo e João Luiz Vieira, tinha como proposta identificar questões recorrentes nos filmes brasileiros realizados entre 2001 e 2010. A motivação para a realização da mostra partiu da constatação de que o período analisado apresentava um cenário distinto da década anterior. De 1990 até os anos 2000, o cinema brasileiro viveu eventos marcantes em sua história, que iam desde a extinção da Embrafilme, em 1990, instalando uma crise na indústria cinematográfica nacional, até a “retomada”, consolidando o início de um período cuja característica principal é a significativa produção de obras nacionais que se estende até o momento atual. Nesse cenário, os discursos referentes ao financiamento e a produção das obras dominavam os debates da época. A primeira década dos anos 2000 apresentou uma mudança significativa desse contexto. As análises e discussões acerca das obras produzidas passaram a se voltar para os filmes e seus discursos. Essa quantidade cada vez maior de olhares em torno do cinema nacional, impulsionada por um número crescente de produções realizadas no país, incentivou os curadores a olharem para esse período buscando refletir sobre o que tinha sido produzido nesses dez anos.

Dentre as dez questões apontadas pelos curadores, uma, em especial, chama atenção: “Deslocamentos: para onde e por quê?” A questão tinha como prerrogativa o fato de que os filmes produzidos, em sua maioria, após a década de 1990, apresentavam narrativas cada vez mais ligadas ao deslocamento e a novas formas de pertencimento e ocupação dos espaços e territórios. A curadoria apontava que o deslocamento pode aparecer de formas distintas dentro das obras, como é possível observar a partir dos cinco filmes selecionados para a mostra. Em “Serra da Desordem” (Andrea Tonacci, 2006) e “Pachamama” (Eryk Rocha, 2008) o deslocamento se dá de forma literal, seja por meio da história de um índio nômade que, ao escapar de um ataque de fazendeiros que dizimou sua família, perambulou por quase 10 anos nas serras do Brasil central, ou ao acompanhar a viagem de quatorze mil quilômetros por Brasil, Peru e Bolívia feita pelo diretor, Eryk Rocha. Em “Jean Charles” (Henrique Goldman, 2009), o deslocamento ocorreu em um período anterior ao da narrativa, sendo possível identificá-lo a partir da experiência do personagem como estrangeiro, um brasileiro na Inglaterra. Já em “Brasília 18%” (Nelson Pereira dos Santos, 2006), o protagonista, deslocado de seu lugar de origem, retorna ao Brasil, marcando um movimento contrário ao de Jean Charles. Por fim, o longa “A Conceição” (José Eduardo Belmonte, 2005), apresenta o

deslocamento pelo deslocamento, no qual as identidades fixas são substituídas por outras, transitórias, marcando o desejo dos personagens de estarem em constante reinvenção.

Dado o cenário crescente de filmes realizados no país, as provocações colocadas pelos curadores levantaram, inicialmente, o desejo de pensar se o deslocamento continua sendo um traço das obras produzidas dentro desse período de seis anos desde que a mostra foi realizada. Aliada a esse desejo, destaca-se a constatação de que o imaginário cinematográfico passa a ser atravessado por um desenraizamento contemporâneo que se dá a partir da supressão do território como dimensão essencial da vida individual e coletiva. A intensificação dos fluxos migratórios, a diluição das fronteiras e o surgimento de novos meios de comunicação são alguns dos fenômenos que possibilitaram o surgimento dessas experiências desenraizadas e desterritorializadas de se estar no mundo. Nesse contexto, criam-se novas condições identitárias e formas de pertencimento que vão além do vínculo físico e local. Interessa à pesquisa, portanto, ampliar a discussão em torno do deslocamento na cinematografia contemporânea, pensando como as noções de identidade e pertencimento, atreladas à lógica da migração, estão sendo pensadas dentro das obras. É colocada em questão a representação da ideia de lar, tendo como base seu sentido simbólico como um espaço de conforto e afeto.

No capítulo 2, discute-se de forma ampla como o Estado-nação a partir de sua perspectiva tradicional se enfraqueceu, possibilitando o surgimento de afiliações que vão além da lógica nacional. As noções de território, migração e identidade são analisadas dentro desse cenário marcado pelo desenraizamento e transitoriedade. Na primeira parte do capítulo serão apresentadas as condições e mudanças que possibilitaram a passagem de uma cartografia caracterizada pela “rigidez” de suas fronteiras para uma “cartografia pós-nacional”. A pesquisa parte da compreensão da construção histórica e política do território, incluindo o papel do Estado-nação, até a emergência de uma lógica transnacional, formada a partir de lealdades que não estão mais vinculadas apenas a uma dimensão territorial da cidadania e da nacionalidade. Para refletir acerca da noção de território foram utilizadas as perspectivas de Appadurai (1997) e Raffestin (1993), com o especial interesse na dimensão política do território como uma construção a partir da ação de diferentes atores e não como algo natural. Para pensar a organização espacial na modernidade e entender a estreita ligação entre Estado, nação e território, foram utilizados os autores Benedict Anderson (1989), partindo da ideia da nação como uma “comunidade política imaginada”, e Canclini (2006), que analisa os lugares que compõe o território nacional, como as escolas e museus. Já para pensar essa nova

paisagem transnacional utilizou-se a perspectiva de Appadurai (2004), que propõe a noção de “comunidades de sentimento”, ampliando o conceito pensado por Anderson, e a noção de “não-lugar”, proposta por Marc Augé (1994), como forma de refletir sobre os espaços que compõe esse novo cenário. Também foi abordado o discurso pós-moderno acerca da ordem social contemporânea, que quebra com o ideal de tradição do Estado-nação.

Na segunda parte do capítulo, busca-se refletir sobre como os movimentos migratórios se colocam a partir de um contexto transnacional que tem como uma de suas características o aumento exponencial do fluxo de pessoas. Para entender de que forma os deslocamentos se dão na contemporaneidade, foram trabalhadas, dentre outras, as noções de diáspora, refletida aqui pela perspectiva de Appadurai (2004) e exílio, partindo da abordagem de Edward Said (2003). Já a terceira e última parte trabalha as noções de pertencimento e identidade, partindo da discussão sobre o que significa “ser sujeito” na contemporaneidade. Uma das abordagens teóricas utilizadas é a do autor Stuart Hall (1998), que identifica como os conceitos acerca do sujeito se modificaram ao longo da história, destacando a passagem fundamental do sujeito individual, do Iluminismo, até o sujeito pós-moderno. O autor aponta de que forma a nacionalidade passou a ser uma das principais fontes de identidade cultural e lealdade no mundo moderno, ganhando novas configurações com a intensificação da globalização. Buscou-se com o capítulo entender o deslocamento e as noções de identidade e pertencimento a partir de autores e conceitos que perpassam diferentes áreas acadêmicas com o objetivo de inserir a análise em uma perspectiva ampla, que não se limite aos estudos fílmicos.

No capítulo 3, esse novo cenário de desenraizamento e seus impactos serão observados a partir dos estudos sobre produção cinematográfica. A primeira parte do capítulo contém uma análise conceitual das noções de “cinema nacional” e “cinema transnacional”. Pensar esses conceitos é entender de que forma essa nova lógica transnacional também se coloca dentro das discussões sobre cinema, refletindo sobre qual é o impacto desse contexto para se pensar as produções fílmicas de determinados países. Também interessa aqui inserir a pesquisa nesse recente debate que ainda carece de estudos realizados no Brasil. Dentre as pesquisas utilizadas para pensar esses dois conceitos destacam-se as dos autores Ezra (2006; 2007), Mascarello (2008), Higson (1989;2000), Rowden (2006), Shaw (2013) e Higbee e Lim (2010). Partindo da tensão ou diálogo entre o nacional e o transnacional, o capítulo também trabalha as noções de identidade, pertencimento e deslocamento/migração dentro dos estudos fílmicos. A migração passou a ser fio condutor e temática central de um número significativo

de filmes. A partir dessa constatação, pesquisadores passaram a voltar seus estudos para a influência das temáticas migratórias nas obras cinematográficas. São analisados aqui os diferentes estudos realizados, buscando discutir as diferentes visões relativas a temática do deslocamento dentro da produção audiovisual. Destacam-se o conceito de cinema migratório, pensado por Rafael Tassi e Sandra Fisher (2016), o conceito de “accented cinema”, proposto por Hamid Naficy (2010), a ideia de “deslocografia” proposta por Maria Ignês Magno e Vicente Gosciola (2011) e os estudos desenvolvidos por Andréa França (2002;2003;2012) acerca das noções de terra e fronteira no cinema.

Ainda no mesmo capítulo, as noções de identidade, pertencimento e deslocamento são debatidas a partir dos estudos realizados sobre o cinema brasileiro. São apontadas as diferentes manifestações do deslocamento na cinematografia nacional contemporânea, partindo da identificação de filmes que estejam marcados pelo trânsito. Também é colocada a importância da busca por uma análise que utilize essas noções, pensando as obras para além da histórica tarefa da cinematografia nacional em pensar seu país. Como Walter Salles (2016, p.10) destaca, “a história do cinema brasileiro exprime, antes de mais nada, o desejo de refletir uma identidade nacional na tela”. Partindo dessa perspectiva, interessa à pesquisa discutir como cada filme trabalha a noção de identidade a partir da nova lógica transnacional que marca o mundo contemporâneo, em diálogo com os capítulos anteriores, de forma a entendê-la, não se baseando apenas na ideia de nação como única dimensão formadora dessas identidades.

Para a escolha dos filmes analisados na pesquisa, foram identificadas obras que possuem como ponto comum o fato de que nenhum de seus personagens são apresentados no ato de deslocamento – eles se encontram, de alguma forma, deslocados. No capítulo 4, busca-se, portanto, identificar como esses personagens mantêm laços afetivos e identitários pelos lugares que habitam e pelos quais se deslocam nos filmes “Praia do Futuro” (Karim Aïnouz, 2014), “A Cidade Onde Envelheço” (Marília Rocha, 2016) e “Era o Hotel Cambridge” (Eliane Caffé, 2016). Será debatido como a ideia de lar, ou casa, identificadas aqui como um espaço de conforto, afeto e pertencimento, se dará para esses personagens. Paralelamente, existe o interesse em pensar como essas obras possibilitam novas perspectivas de mundo imaginadas por meio do trânsito, dispersões e deslocamentos.

2 ENTRE A NAÇÃO E O DESENRAIZAMENTO CONTEMPORÂNEO

2.1 Espaços e Territórios - Estado-nação e o Transnacional

Refletir acerca da noção de território é essencial para a compreensão de como se dão as relações políticas, sociais, econômicas e culturais na contemporaneidade. Partindo da ideia de que essa noção foi construída historicamente, é possível investigar como ela sofreu profundos deslocamentos com a intensificação da globalização e a emergência de uma lógica transnacional, que vem transformando todos os âmbitos da vida individual e coletiva. Dentro dessa perspectiva, Gumbrecht afirma que a “consequência existencialmente mais desafiante da era eletrônica foi a eliminação da dimensão do espaço dos múltiplos níveis da nossa experiência e de nosso comportamento” (GUMBRECHT, 2015, p.42), refletindo essa mudança estrutural, pautada por uma independência cada vez maior em relação ao espaço físico.

Para complementar esse cenário, a recente crise migratória evidenciou a aparente incapacidade dos Estados-nação para “lidar com os desafios transfronteiriços de um mundo interdependente” (BARBER, 2013, p.3 apud BAUMAN; MAURO, 2016, p.24) e agir acima de suas fronteiras. Pensar o território, nesse contexto, exige uma tentativa de compreender a construção histórica e política dessa noção a partir do papel essencial do Estado-nação para a configuração espacial do cenário contemporâneo, buscando evidenciar, assim, as condições que possibilitaram o surgimento dessa “nova cartografia - pós nacional - feita de deslocamentos e mobilidades constantes” (FRANÇA, 2003, pp.18 e 19).

Em um primeiro momento, torna-se necessário definir o que se entende aqui como território. Para isso, foram escolhidas as perspectivas utilizadas pelos autores Arjun Appadurai e Claude Raffestin. Appadurai (1997) aponta a distinção entre as noções de terra e território a partir de uma lógica nacional. Para o autor, a noção de terra está intimamente ligada ao sentimento de pertencimento em relação ao lugar de origem do sujeito. Já o território estaria associado às ideias de integridade, vigilância, policiamento e subsistência. Essas noções têm como dimensão elementar o espaço físico e é a relação que se estabelece com esse espaço que irá diferenciá-las.

Em substituição à noção de terra, Raffestin (1993) trabalha com a ideia de espaço, concebida pelo autor como a realidade material preexistente ao território, que será resultado de uma ação conduzida por um ou mais atores. Ao se apropriar desse espaço, de forma concreta ou abstrata, esses atores irão territorializá-lo. O território, nessa perspectiva, pode ser

definido como uma produção que tem como matéria-prima o espaço. Essa produção será pautada por interesses diversos, gerando, assim, relações de poder.

O que interessa à pesquisa, mais do que a diferenciação entre essas duas concepções, é a dimensão política da noção de território, concebida por Raffestin como uma construção a partir da ação de diferentes atores e não como algo natural, e seu vínculo com as noções de integridade, vigilância, policiamento e subsistência, pensadas por Appadurai. Refletir sobre a cartografia moderna, portanto, exige que se considere o Estado como ator fundamental na construção e organização dos territórios nacionais, uma vez que eles só puderam ser concebidos a partir do surgimento do Estado Moderno, possibilitado pela centralização do poder político, e a ideia da nação como conceito essencial dentro dessa lógica.

A partir dessa ótica, alguns autores irão pensar a estreita ligação entre Estado, nação e território, contribuindo, assim, para uma maior compreensão da organização espacial na contemporaneidade. Benedict Anderson tem um importante papel nessa investigação ao definir a nação como uma “comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (ANDERSON, 1989, p.14). A ideia de que ela seja imaginada se baseia na concepção de que a maior parte de seus membros não se conhecem, mas compartilham a noção de que fazem parte de um mesmo grupo. Ela é imaginada como limitada “porque até mesmo a maior parte delas (...) possui fronteiras finitas” (ANDERSON, 1989, p.15). Nesse sentido, as relações estabelecidas no Estado-Nação se davam necessariamente dentro de territórios específicos e fronteiras rígidas.

Dentro desse contexto, interessa apontar que o autor destaca a imprensa como um dos fatores que possibilitou a construção desse imaginário compartilhado em torno da ideia de nação. Partindo de uma perspectiva mais ampla, juntamente com a imprensa, o rádio e o cinema também tiveram função primordial nas articulações dos interesses nacionais e na criação de uma identidade “civilizatória”, com base nos direitos e deveres dos cidadãos locais. É possível destacar o papel do rádio durante o governo Vargas, entre 1930 e 1940, como um importante veículo de propaganda política. Eram veiculados em sua programação conceitos e noções que o governo queria implementar, auxiliando na política educacional do Estado Novo, que tinha como uma de suas preocupações construir o conceito de nação, em busca da formação de um modelo de cidadão brasileiro.

Utilizando uma perspectiva histórica, Appadurai (1997) aponta o princípio de soberania nacional, pensado a partir do Tratado de Paz de Vestfália de 1648, como um fator

decisivo para a compreensão do território como dimensão essencial da nação moderna. O princípio de soberania seria uma das bases da ideia de Estado Moderno, e significaria a autonomia e o poder absoluto de um Estado dentro de suas fronteiras. Dentro dessa perspectiva, Appadurai afirma que “mesmo que compreendida de forma complexa e articulada de modo delicado em cenários pós-imperiais específicos” (APPADURAI, 1997, p.34), a soberania territorial continua sendo uma noção essencial na lógica dos Estados-nações.

Canclini (2006) contribui para a investigação em relação à cartografia moderna ao pensar os lugares que comporiam o território nacional. O autor aponta a escola e os museus como peças fundamentais para a construção da lógica do Estado-Nação. Uma vez que a nação tem a tradição como uma de suas dimensões essenciais, são nesses espaços que esse conjunto de práticas ritualizadas em busca de uma ordem nacional terá sua perpetuação garantida. Nos museus os símbolos do Estado Nacional são guardados e celebrados. Já a escola é responsável pela transmissão do saber sobre a nação e os mitos que a fundaram.

A importância desses espaços para o Estado-Nação também se dá a partir da busca de se construir uma visão mítica e aistórica do “ser nacional”. Nesse sentido, ter uma nação seria algo intrínseco ao indivíduo. Como Hall (1998, p.48) coloca, “a ideia de um homem sem uma nação parece impor uma (grande) tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas”. Todas as noções e bens relacionados a ideia de nação são celebrados e transmitidos com tanta autoridade que não se pode questioná-los.

Esse cenário, tido como aparentemente imutável, passa a apresentar novas configurações, especialmente no final da Segunda Guerra Mundial, com a intensificação da globalização. Essas configurações foram possibilitadas pelo aumento das relações transnacionais, principalmente no âmbito econômico, e pelos avanços tecnológicos na comunicação e nos meios de transporte, cujas mudanças tiveram impacto direto no fluxo de informações e pessoas. Surgem, assim, novas características de espaço e tempo, que resultam na redução das distâncias e das escalas temporais.

Appadurai (2004) atribui esse momento de ruptura aos meios de comunicação eletrônicos e ao aumento das migrações – fatores que, como defende, afetam diretamente a imaginação que caracterizava a subjetividade moderna, passando a adquirir uma nova configuração na lógica transnacional. O autor amplia o conceito “comunidades imaginadas”,

pensado por Anderson (1989), ao conceber o conceito de “comunidades de sentimento”, que define novas formas de afiliações, para além da nação, e a formação de comunidades imaginadas desterritorializadas ao redor do globo.

A partir dessa concepção, a cartografia moderna, que tem como base os Estados-nação, passa a não mais definir as formas de se estar e ocupar os espaços. Surge, assim, uma “cartografia pós-nacional”, formada por afiliações translocais, que marca esse deslocamento das configurações territoriais pensadas no Estado nacional moderno. Nesse contexto, é possível observar o surgimento de lealdades que não estão mais vinculadas apenas à dimensão territorial da cidadania e da nacionalidade. Como Appadurai destaca, “o território como base para a lealdade e o sentimento nacional está cada vez mais divorciado do território como lugar da soberania e controle estatal da sociedade civil” (APPADURAI, 1997, pp. 37 e 38).

É nesse mesmo período, mais precisamente na década de 1980, que o pós-modernismo, ao anunciar o “fim da história”, irá negar o modelo que durante vinte e seis séculos formou os valores e regras que nortearam nossa relação com o mundo, rejeitando toda a trajetória do pensamento ocidental, desde os pré-socráticos no século VI a.C. Em “A Condição Pós-Moderna”, Lyotard (2002) aponta a “falência das metanarrativas”, afirmando que as narrativas de enunciação do real produzidas no século XIX perderam credibilidade, assim como todos os discursos, práticas e instituições cujas funções eram legitimá-los. “O grande acontecimento deste período, o grande traumatismo é esta agonia dos referenciais fortes, a agonia do real e do racional que abre as portas para uma era da simulação” (BAUDRILLARD, 1991, p.60).

Para os pós-modernos, o passado não irá determinar mais o que somos, quebrando com o ideal da tradição do Estado Moderno. A ordem desse momento passa a ser a da eficácia e a da possibilidade de produzir resultados rápidos, pautada pela lógica do consumo. Jean Baudrillard (1991), um dos representantes do discurso pós-moderno, pensa a ordem social contemporânea a partir da simulação e dos simulacros, de forma a não ser mais possível fazer uma distinção entre o real e representação. Viveríamos, então, uma “hiper-realidade”, na qual realidade e imaginação confundem-se. Essa noção possibilitaria o surgimento de novos espaços que simbolizariam essa nova lógica. Baudrillard destaca a Disneylândia como um dos exemplos desses espaços, uma vez que lá todos os simulacros estão confundidos:

O imaginário da Disneylândia não é verdadeiro nem falso, é uma máquina de dissuasão encenada para regenerar no plano oposto a ficção do real. Daí a debilidade deste imaginário, a sua degenerência infantil. O mundo quer-se

infantil para fazer crer que os adultos estão noutra parte, no mundo real, e para esconder que a verdadeira infantilidade está em toda parte, é a dos próprios adultos que vêm aqui fingir que são crianças para iludir a sua infantilidade real- (BAUDRILLARD, 1991, p.21).

Para além do discurso pós-moderno, outros autores também irão pensar a emergência de novos espaços atrelados a essa “cartografia pós-nacional”. Marc Augé (1994) pensa o “não-lugar” como um espaço cujas características estão intrinsecamente ligadas à lógica transnacional. Esse conceito é concebido pelo autor como espaços de fluxos, que não se encaixam na dimensão identitária, histórica e relacional dos espaços da modernidade. A lógica que o constitui é funcional, tornando-o um lugar voltado para o consumo, lazer e informação, e cujo papel é a aceleração dos deslocamentos e a satisfação rápida das necessidades. Eles seriam semelhantes e despersonalizados, como os aeroportos e quartos de hotéis, o que faz com que os sujeitos que os atravessam não se sintam deslocados, uma vez que os enxergam com familiaridade.

É importante destacar que a emergência desses espaços, pautados pela nova configuração global, não elimina aqueles que estão ligados à lógica nacional. Os museus não deixam de existir, mas, ao estarem inseridos em uma nova configuração social e política, ganham dimensões que vão além da perpetuação da ordem nacional. Desse modo, cria-se um cenário em que a lógica nacional passa a coexistir com a lógica transnacional. A partir da noção de coexistência dessas lógicas, a princípio antagônicas, Appadurai (1997) utiliza o caso do Sri Lanka para exemplificar essa nova organização espacial, uma vez que o país é constituído tanto por lugares voltados para o livre comércio e o turismo, que muitas vezes assumem uma estética translocal, como por espaços voltados para o desenvolvimento e a memória nacional, considerados nativos e autênticos.

Essa coexistência marca um importante aspecto da contemporaneidade, que exige o afastamento das generalizações e a utilização de uma perspectiva mais pluralista ao se pensar a globalização e seus efeitos. Em um primeiro momento, é necessário destacar que o enfraquecimento do Estado Nacional – refletido, por exemplo, a flexibilização das fronteiras – não significa a eliminação completa de seu papel e sua funcionalidade. Muito menos que sua forma territorial clássica deixou de existir. O que se afirma aqui é que o Estado-Nação, a partir de sua perspectiva tradicional, se enfraqueceu, possibilitando o surgimento de novos vínculos e a “difusão de formas nacionais plenamente divorciadas dos Estados territoriais”. (APPADURAI, 2004, p.225).

Hall (1998, 2008) também problematiza a noção da globalização como um fenômeno necessariamente homogeneizante e destaca seu potencial para gerar diferenças. Dentro dessa mesma perspectiva, Canclini (2015) observa os efeitos da globalização dentro das cidades e aponta a coexistência contraditória da integração global, simbolizada pelo papel das empresas transnacionais e o aumento do turismo, e da crescente marginalização, insegurança e exclusão de zonas mais pobres. Formam-se, assim, cidades caracterizadas por fluxos desiguais, simbolizando, ao mesmo tempo, a potência da desterritorialização e sua dimensão excludente.

Diante do que foi colocado, buscou-se remontar a construção da ideia de território e nação, para, assim, compreender as mudanças que possibilitaram a passagem de uma cartografia caracterizada pela “rigidez” de suas fronteiras, em que se pressupõe o “isomorfismo entre povo, território e soberania legítima” (APPADURAI, 1997, p.35), para uma organização espacial fluida, marcada por afiliações que vão além da lógica nacional. Entender o cenário contemporâneo, porém, exige que se pense além da dimensão espacial que o compõe. A partir dessa perspectiva é possível afirmar que os movimentos migratórios têm um papel fundamental nesse cenário, principalmente no que se refere às noções de identidade e pertencimento, uma vez que é a partir do deslocamento que os sujeitos criam novas maneiras de se relacionar com os espaços que atravessam e ocupam.

2.2. Migrações, deslocamentos - Como ocupamos e atravessamos esses espaços?

Os movimentos migratórios não são uma característica exclusiva da globalização. O que os diferencia no cenário atual é a intensidade com que eles ocorrem, tornando a transitoriedade um traço da contemporaneidade. Dentro dessa perspectiva, Appadurai irá apontar o fato que se tornou “notável como, no mundo em que vivemos, o movimento humano costuma ser decisivo na vida social, e não algo excepcional” (APPADURAI, 1997, p.35), evidenciando o deslocamento como dimensão fundamental da atualidade. Com base nessa concepção, busca-se entender de que forma esses deslocamentos se dão no contexto contemporâneo, uma vez que “é nele que o imaginário; que as identidades socioculturais; que os territórios se constroem, transformam-se ou se transfiguram” (MAGNO, 2012, p.317).

É no ato de se deslocar que os sujeitos irão transformar os espaços atravessados e ocupados em locais de afeto, nos quais as experiências que ali tiveram se tornarão lembranças, fragmentos de seu passado. Deslocar-se é, também, ser transformado pelos encontros e situações que essa ação possibilita. E é em torno desse ato que o migrante constrói seus sonhos, desejos e imaginários, que também serão transfigurados na medida em que esse

deslocamento se dá. A potência e o protagonismo do deslocamento na atualidade se dão a partir da possibilidade de transformação de todas as dimensões da vida individual e coletiva que ele possibilita.

Sobre a construção do imaginário em torno do ato de migrar, Appadurai (2004) aponta a importância dos meios de comunicação eletrônicos na construção de um imaginário midiático que funciona como um estímulo para a intensificação da migração no contexto contemporâneo. Esse imaginário afetará diretamente a noção do ato de se deslocar como um gerador de novas possibilidades e recomeços. Vale destacar que muitas vezes essa noção abrange apenas a visão idealizada da migração, não levando em consideração a realidade de que, para uma parte desses sujeitos que se deslocam, migrar significa “mais desenraizamento do que libertação, mais vulnerabilidade do que aventura, mais solidão do que enriquecimento por multiplicação de pertencimentos” (CANCLINI, 2015, p.205).

Appadurai (2004) parte da noção de diáspora para pensar as diferentes motivações dos sujeitos ao migrarem. A busca por novas oportunidades econômicas e sociais que a vivência em novos lugares possibilita, apontada como uma das maiores motivações para a migração no contexto contemporâneo, seria representada pela primeira das três dimensões da diáspora imaginadas pelo autor: a “diáspora de esperança”. As outras duas dimensões seriam a “diáspora de terror” e a “diáspora de desespero”. Elas representam, respectivamente, o deslocamento forçado e o motivado por circunstâncias de vida intoleráveis.

A diáspora é entendida, aqui, como a dispersão de um povo que migra de seu lugar de origem, estabelecendo sua vida em outros territórios. Ela seria, então, uma experiência coletiva, na medida em que só se daria a partir do deslocamento de um grupo que possua conexões identitárias entre os indivíduos que o compõem, ou que sejam originários de um mesmo território. Nesse sentido, a experiência da diáspora sugere “uma relação real ou imaginária entre pessoas, para quem o sentido de comunidade é sustentado por formas de comunicação e trocas culturais – línguas, rituais, escrituras, mídias eletrônicas ou escritas” (MOURA, 2013, p.109). Um exemplo de experiência diaspórica se deu com a dispersão do povo judeu por todo o mundo.

Ao contrário da diáspora, que é necessariamente coletiva, o exílio seria uma experiência solitária. Edward Said aponta o exílio como “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” (SAID, 2003, p.46). O sentimento de perda, portanto, é intrínseco a essa experiência, fruto da separação entre o exilado e seu

passado, suas raízes. Essa experiência surge a partir do banimento, principalmente no que se refere às perseguições políticas. O exilado é, nesse sentido, um indivíduo impedido de voltar para casa. Desse modo, “o movimento do exilado é mais marcado pela sua relação com a origem do que com o destino, mais pela causa do que pelo objetivo” (MOURA, 2013, p.114)

Somam-se aos conceitos de exílio e diáspora as definições acerca dos sujeitos que se deslocam. Além do exilado, Said (2003) aponta mais três distinções: os refugiados, os expatriados e os emigrados. O termo refugiado está ligado a uma dimensão política do imigrante. Refugiados seriam pessoas que deixaram seus países devido a violência, violação dos direitos humanos ou perseguições por motivos políticos, culturais e sociais, e que não possam, ou não queiram, retornar para seu país de origem. Os expatriados moram voluntariamente em outro país, por motivações pessoais ou sociais. Eles podem sofrer com a mesma solidão dos exilados, porém, não sofrem com as mesmas restrições. Já o termo emigrado representa uma situação ambígua, uma vez que identifica pessoas que são levadas a sair de seu país em virtude de uma obrigação, porém, que não foram banidas, podendo voltar posteriormente. É o caso, por exemplo, de missionários.

Essas definições representam as diversas particularidades que a experiência migratória pode apresentar, principalmente no que se refere ao cenário contemporâneo. É importante destacar que essas particularidades apontam para uma profunda desigualdade no que diz respeito aos fluxos da atualidade. No caso, aqueles que vivem “no espaço cosmopolita dos fluxos financeiros e informacionais, no espaço das elites” e aqueles que vivem “no subsolo do Estado-nação, desprovidos de identidade profissional e, por isso, de identidade social, política e cívica” (BAUMAN; MAURO, 2016, p.48).

A partir dessa concepção é possível pensar em um grupo de excluídos que cresce na atualidade: os imigrantes refugiados. Até o final de 2015, havia um total de 65,3 milhões de pessoas deslocadas por guerras ou conflitos em todo o mundo. Desse total, 3,2 milhões estavam em busca de refúgio, o maior número já registrado na história¹. Essas pessoas arriscam suas vidas em busca de um lugar que as irá receber e acolher, mas, muitas vezes, quando conseguem alcançá-lo, passam a viver em condições instáveis e precárias. Soma-se a isso o fato de que os Estados parecem não saber lidar com essa recente crise, o que faz com

¹ Dados retirados do relatório “Global Trends”, publicado em 2016, pelo United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR), órgão das Nações Unidas que tem como missão dar apoio e proteção a refugiados de todo o mundo.

que esse cenário se torne cada vez mais complexo. Nesse sentido, criam-se cada vez mais barreiras, físicas e legislativas que impedem a circulação dessas pessoas e negligenciam seus direitos, de forma a evidenciar que

O mundo dos excluídos cresce diante dos nossos olhos diariamente, pessoas que não são capazes de permanecer na sociedade ativa flutuam às suas margens ou têm o sentimento de terem sido expulsas, descartadas. Para elas, as portas da democracia fundada em trabalho e direitos estão fechadas. (BAUMAN; MAURO, 2016, p.47)

O cenário contemporâneo, portanto, apresenta um complexo arranjo, no qual a ideia de viver em trânsito possui diferentes facetas. As motivações para o deslocamento, por exemplo, podem se dar pela necessidade de sair de uma situação insustentável, pelo puro desejo de transitar ou pela busca de novas experiências. E o que unirá essas diferentes circunstâncias são as mudanças e transformações possibilitadas pelo ato de se deslocar, que perpassam distintas dimensões na contemporaneidade, especialmente no que se refere às formas como as conexões identitárias e os processos de afiliação irão se estabelecer.

2.3 Identidade e pertencimento

As noções de identidade e pertencimento, que fundamentaram os sujeitos na modernidade, não são mais suficientes para compreender o cenário contemporâneo que se formou a partir da intensificação da globalização. Essa ruptura foi possibilitada pela supressão do território como dimensão fundamental da vida individual e coletiva e o aumento dos fluxos humanos e informacionais, promovendo, assim, novas configurações na relação entre os sujeitos e seus lugares de origem. Desse modo, é preciso pensar o que significa “ser sujeito” na atualidade “não só a partir da cultura em que nascemos, mas também de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento” (CANCLINI, 2015, p.201).

Essa transformação da noção clássica de sujeito é identificada por Stuart Hall (1998) como um processo de deslocamento ou descentramento. O autor parte da concepção de que os conceitos acerca do sujeito se modificaram ao longo da história e destaca a passagem fundamental da ideia do sujeito individual, do Iluminismo, até o sujeito pós-moderno. O primeiro marco dessa passagem é o surgimento da modernidade, que fez emergir uma “forma nova e decisiva de individualismo, no centro da qual erigiu-se uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade” (HALL, 1998, p.24).

A concepção do sujeito individual foi construída a partir de diferentes movimentos, sendo os principais o Humanismo Renascentista, que promoveu a ideia do homem como o centro do universo, e o Iluminismo, que difundiu a ideia do homem racional e científico. O sujeito, portanto, seria “um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia” (HALL, 1998, p.11). Esse centro seria sua identidade. A partir dessa ótica, a identidade era entendida como algo imutável, fixada desde o nascimento do indivíduo, que permaneceria com ele pelo resto de sua vida.

Essa concepção começou a ser modificada na medida em que as sociedades modernas foram ficando mais complexas, adquirindo, assim, uma dimensão coletiva e social. O sujeito individual dá lugar ao sujeito sociológico, definido a partir das estruturas do Estado-Nação e das grandes massas. A identidade seria vista a partir da interação entre o sujeito e a sociedade, que deixam de ser compreendidos como entidades separadas. Nesse sentido, “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 1998, p.11).

O descentramento do sujeito sociológico, de acordo com o autor, se daria a partir de uma série de rupturas com o pensamento moderno. O primeiro descentramento refere-se às tradições do pensamento marxista, na qual os indivíduos só podem agir com base em condições históricas previamente existentes. A história, portanto, não pode ser construída por indivíduos isolados. O segundo descentramento se deu com a descoberta do inconsciente por Freud. A partir dessa descoberta, entende-se que a identidade é formada com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente. Sua formação se dá ao longo do tempo, o que vai de encontro a ideia de identidade como algo que nasce com o indivíduo e não se modifica.

O terceiro descentramento se dá a partir do trabalho do linguista Ferdinand Saussure, segundo o qual a língua é um sistema social que preexiste o indivíduo. Assim, o sujeito não pode ser seu autor, precisando dominá-la para se expressar. O quarto descentramento está associado ao trabalho de Michel Foucault, cujos estudos sobre “o poder disciplinar” apontam o fato de que os sujeitos modernos e todas as dimensões de suas vidas estão sob rígido controle e disciplina. O quinto e último descentramento tem como causa o impacto do

feminismo, que, assim como outros movimentos sociais que emergiram na década de 1960, centrava-se na identidade social de seus componentes, o que constituiria o “nascimento histórico do que veio a ser conhecido como a política da identidade - uma identidade para cada movimento” (HALL, 1998, p.45). Esse movimento também possibilitou o questionamento da distinção entre “privado” e “público”, promovendo a discussão de assuntos até então tidos como pertencentes a vida particular, como reflexões acerca da sexualidade e gênero.

Esses descentramentos resultam no sujeito pós moderno, cuja identidade “torna-se uma ‘celebração móvel’ formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1998, p.13). A identidade unificada e imutável do sujeito individual dá lugar a identidades contraditórias. Nesse sentido, o sujeito pode assumir diferentes identidades, sendo definida historicamente e não a partir de seu nascimento. Partindo da investigação de como se deu a transformação das noções de sujeito e identidade, Hall (1998) se propõe a pensar a identidade nacional e suas novas configurações a partir da globalização.

O autor aponta como a nacionalidade passa a ser uma das principais fontes da identidade cultural e da lealdade no mundo moderno. De acordo com essa perspectiva, Hall (1998) afirma que a nação é um sistema de representação cultural e uma comunidade simbólica, o que explicaria sua capacidade “para gerar um sentimento de identidade e lealdade” (SCHWARZ, apud HALL, 1998, p.49). Esse sistema tem como base bens, práticas e estratégias que ajudam a identificar os indivíduos que o compõe como parte de algo mais amplo. Essas estratégias seriam a visão aistórica do “ser nacional” e a tradição, já vistas anteriormente, a importância de um mito fundador, que remontaria a origem da nação, e a ideia de um povo puro, original. Dentro dessa mesma ótica, Canclini aponta o papel fundamental da ideia de nação para a formação da identidade moderna, afirmando que:

Ter uma identidade seria, antes de mais nada, ter um país, uma cidade ou um bairro, uma entidade em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos (CANCLINI, 2006, p.190).

Ainda sobre a identidade nacional, Hall destaca que “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (HALL, 1998, p.59). Nesse sentido, a ideia de identidade nacional

foi construída a partir da junção das diferenças, contradições e divisões em uma única identidade, fazendo com que se tenha uma compreensão equivocada de que uma nação é composta por apenas um povo, uma única cultura e etnia.

A identidade nacional e os sentimentos de afiliação ganham novas configurações com a globalização. Dois movimentos, já vistos anteriormente, são essenciais para essa transformação: o enfraquecimento do espaço físico como dimensão fundamental da vida humana, possibilitando outros discursos de pertencimento e lealdade, e a intensificação dos fluxos migratórios, que estão cada vez mais pluralizando as identidades culturais. Hall também aponta a compressão de distâncias e escalas temporais como um dos aspectos da globalização que mais tem efeitos para a identidade.

Em relação à pluralização das identidades culturais, Canclini (2006) destaca a importância da hibridação, produto das migrações em massa e da intensificação dos fluxos de troca, para a configuração desse cenário. Entende-se a hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2006, p.XIX). Esse fenômeno evidencia o fato de que não é mais possível tratar a identidade como um conjunto de traços fixos. A interconexão possibilitada pela globalização faz com que a identidade nacional seja reestruturada a partir de processos interétnicos e transnacionais.

Dentro desse cenário é preciso pensar na emergência de “sujeitos interculturais”, formados a partir dessas novas configurações e relações entre os indivíduos e a sociedade. Nesse sentido, Canclini afirma que:

As identidades dos sujeitos formam-se agora em processos interétnicos e internacionais, entre fluxos produzidos pelas tecnologias e as corporações multinacionais; intercâmbios financeiros globalizados, repertórios de imagens e informação criados para serem distribuídos a todo o planeta pelas indústrias culturais. Hoje, imaginamos o que significa ser sujeitos não só a partir da cultura em que nascemos mas também de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento- (CANCLINI, 2015, p.201).

A partir dessa perspectiva o autor ressalta não ser mais possível pensar em identidades essenciais, ligadas a nações, etnias ou continentes. No contexto atual o sujeito consegue circular por diferentes identidades e misturá-las, o que põe em evidência a possibilidade de formação de distintas afiliações e múltiplos pertencimentos. Como o autor destaca sobre a América Latina, “não há uma identidade latino-americana, mas múltiplas identidades étnicas, nacionais, de gênero, etc. contidas em tal espaço” (CANCLINI, 2015, p.174).

Os múltiplos pertencimentos formados nesse novo contexto global são pensados por Appadurai (1997;2004) a partir da ideia da produção de localidades. Para o autor, as localidades seriam “mundos da vida constituídos por associações relativamente estáveis, histórias relativamente conhecidas e compartilhadas e espaços e lugares reconhecíveis e coletivamente ocupados” (APPADURAI, 1997, p.34). Do ponto de vista do Estado-nação, essas localidades existiriam para a reprodução da noção de nacionalidade, não tendo como objetivo a formação de sujeitos locais. Porém, com a globalização, surgem novas formas de produção de localidades, definidas pelo autor como “translocalidades”, que são formadas por lealdades divorciadas da ideia de território como base para a lealdade e o sentimento de pertencimento, podendo ser produzidas por sujeitos deslocados de seus contextos nacionais.

Essas novas formas de afiliações fazem com que o sujeito não se sinta necessariamente pertencente apenas ao seu lugar de origem. Desse modo, sujeitos deslocados podem criar afiliações que colocam em questão a ideia de “casa” e “lar” como o local de seu nascimento. Dentro desse contexto, Hall (2008) pensa a noção de identidade utilizando o conceito de “tradução”, que representaria as

formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades (Hall, 1998, p.88)

Os sujeitos deslocados, portanto, têm suas identidades atravessadas pelas histórias e culturas com as quais tiveram contato. Nesse sentido, é preciso pensar suas identidades para além da visão tradicional, de uma identidade nacional unificada, adotando, no lugar, uma visão que compreenda sua formação múltipla.

Mesmo que seja necessário a compreensão das identidades e lealdades sob uma ótica mais plural, isso não significa dizer que o nacionalismo foi eliminado no cenário contemporâneo. A emergência de novos nacionalismos ao redor do globo mostra que a identidade nacional continua sendo uma importante dimensão na constituição dos sujeitos. Um dos exemplos sintomáticos dessa realidade se deu na eleição presidencial de 2017, na França, na qual foi possível observar a popularidade crescente da candidata de extrema-direita, Marine Le Pen. Le Pen, partindo da insatisfação da população francesa com o

desemprego e a imigração, ganhou popularidade com um programa centrado no “patriotismo” e na “preferência nacional”.

De maneira geral, então, pode-se dizer que as novas identificações que se dão na contemporaneidade são pautadas por uma lógica desterritorializada. Dessa forma, a concepção tradicional de identidade nacional não é mais suficiente para compreender os nacionalismos na contemporaneidade. O cenário contemporâneo, portanto, é marcado por relações cada vez mais complexas, que precisam ser pensadas através de três movimentos: o enfraquecimento da ideia de território como dimensão essencial para a vida individual e coletiva, a intensificação dos fluxos migratórios e as novas formas de lealdade e identidades que surgem nesse contexto. Esses três movimentos perpassam a concepção do Estado-Nação moderno e a ideia de que ela é cada vez mais insuficiente para lidar com as mudanças que ocorrem em âmbito global.

3 CINEMA DESLOCAMENTO E PERTENCIMENTO

3.1 Do nacional ao transnacional no cinema

Nas últimas décadas, a intensificação da globalização atraiu o interesse de pesquisadores de diferentes áreas, que buscavam entender seus efeitos nos campos de estudo aos quais se dedicavam. Os pesquisadores do campo da comunicação tiveram um especial interesse nesses estudos, uma vez que foi o surgimento de novos meios comunicacionais que possibilitou a intensificação do fluxo de trocas e a suposta integração econômica, social e cultural em âmbito global. Também buscou-se trazer essa discussão para as pesquisas relacionadas ao cinema, de forma a tentar compreender como o cenário contemporâneo, marcado pelo enfraquecimento das fronteiras nacionais e o aumento dos fluxos migratórios, tem afetado as obras audiovisuais produzidas nos últimos anos.

Essas pesquisas têm como um de seus objetivos a leitura das produções cinematográficas a partir de uma perspectiva distinta da ideia da existência de um cinema que é definido necessariamente a partir de sua relação com um Estado-nação. E é dentro desse cenário que emergem conceitos como “cinema transnacional”, “cinema intercultural”, “accented cinema”, “world cinema” e “cinema de exílio”, que vão colocar em questão a ideia de “cinema nacional”, evidenciando sua limitação para a compreensão da nova configuração transnacional que perpassa todos os âmbitos da vida individual e coletiva na contemporaneidade. Visando analisar a produção cinematográfica contemporânea, a presente pesquisa busca entender, em um primeiro momento, como alguns desses conceitos são compreendidos por diferentes autores e de que forma contribuem para ampliar o debate em torno das obras cinematográficas produzidas mundialmente.

A análise parte da hipótese de que estudar um conceito vai além de traçar sua genealogia em termos descritivos ou investigar suas utilizações, mas também “a revelação auto-reflexiva da história discursiva do conceito, seu desenvolvimento e transformação” (HIGBEE; LIM, 2010, p.9). Nesse sentido, busca-se identificar, para além de suas utilizações, em quais circunstâncias esses conceitos surgem e suas limitações, tornando possível entender de que forma eles podem ser utilizados como uma ferramenta para a compreensão das produções cinematográficas contemporâneas, em especial as obras aqui analisadas. Partindo dessa perspectiva, a primeira categoria a ser discutida e compreendida é a de “cinema nacional”, uma vez que é a partir dela e em sua oposição que novos conceitos surgem.

A noção da existência de um cinema nacional não é concomitante ao surgimento das primeiras produções cinematográficas, como muitas vezes a utilização do conceito parece evidenciar. Como a autora Elizabeth Ezra destaca, “nas primeiras duas ou três décadas após o nascimento do cinema, os filmes não eram explicitamente identificados com um Estado-nação particular” (EZRA, 2007, p.168). O mercado cinematográfico, antes dominado pela França, passa a sofrer mudanças com a emergência de Hollywood, que passa a se sobressair nas produções realizadas após a Primeira Guerra Mundial. Em resposta a esse crescimento e a ameaça que ele representava, os Estados começam a introduzir subsídios estatais e medidas protecionistas, significando, portanto, um início para o processo de nacionalização do mercado audiovisual. (EZRA, 2007; MASCARELLO, 2008). Soma-se a esse cenário, a introdução do som no cinema, nos anos 1930, sedimentando “esse processo de ‘nacionalização’ das indústrias, pela vinculação da imagem fílmica à forte marca identitária das línguas nacionais.” (DANAN, 2006, p.174; DYER; VINCENDEAU, 1992, p.9 apud MASCARELLO, 2008, p.41).

Inicialmente, os estudos sobre o cinema nacional concentravam-se quase que exclusivamente nas obras produzidas por determinado país, no interior de seu território, sendo essas vistas como expressões de um suposto espírito nacional. Segundo o autor Fernando Mascarello (2008), a partir de 1940, com o advento do cinema moderno, identifica-se uma aproximação das noções de autoria e nacionalidade, que foi essencial para estruturar a “moldura teórica pré-acadêmica usada na década de 1960 na organização dos primeiros cursos universitários de cinema” (HJORT; MACKENZIE, 2000, p.2 apud MASCARELLO, 2008, p.41). Já na década de 1960, pode-se observar um reforço da associação entre nação, cinema e revolução, como o cinema novo, movimento cinematográfico brasileiro que utilizava uma linguagem inspirada na própria cultura nacional, de forma a discutir e denunciar a realidade vivida no país.

É somente a partir da década de 1980 que novas categorias de análise começam a surgir (CROFTS, 1998, p.386). O autor Andrew Higson, cuja pesquisa foi uma das primeiras considerações gerais sobre o cinema nacional, em conjunto com outros pesquisadores, como Stephen Crofts, identificou a necessidade de interrogar o conceito, propondo a discussão em torno do cinema nacional a partir de abordagens que não se resumiam apenas a filmes produzidos por e dentro de um Estado-nação específico.

As abordagens propostas por Higson (1989) incluem a análise a partir de fatores econômicos, como a produção e a distribuição dos filmes, a análise fílmica das obras, buscando identificar as temáticas e as formas como elas procuram explorar, questionar e construir uma noção de nacionalidade e uma perspectiva voltada para a exibição e consumo. Ele se tornou, portanto, um dos primeiros teóricos a questionar o privilégio dado “à história da produção cinematográfica - isto é, dos filmes e do empenho moral para realizá-los - em detrimento da história de sua exibição, distribuição e recepção pelas audiências.” (MASCARELLO, 2008, p.30)

O autor destaca o papel do Estado em determinar os parâmetros e possibilidades do cinema nacional, tanto como viabilizador econômico quanto por ser uma instituição que tinha uma função nacionalizante (HIGSON, 1989, p.43), característica que pôde ser observada durante a Segunda Guerra Mundial, na qual o cinema foi utilizado como ferramenta de propaganda pelos Estados Unidos e Alemanha. Além desse aspecto, Higson também sinaliza a importância da coerência e da unidade para a legitimação da cinematografia nacional. Nesse sentido, somente “algumas vertentes ou tradições em circulação dentro de um determinado Estado-nação são reconhecidas como parte legítima do cinema nacional” (HIGSON, 2000, p.63 apud MASCARELLO, 2008, P.43).

É a partir da configuração de um novo cenário pautado pelos efeitos da globalização e caracterizado pelo enfraquecimento da ideia de Estado-nação que a utilização do conceito “cinema nacional” será problematizada e, em alguns casos, negada. Nesse contexto, emergem novos conceitos como uma tentativa de abranger as especificidades do contemporâneo. Um exemplo é o desenvolvimento da noção de “cinema transnacional”, cuja utilização foi sugerida por Higson (2000), como uma possibilidade mais sutil de “descrever as formações culturais e econômicas que raramente são contidas pelas fronteiras do nacional” (HIGSON, 2000, p57). Seguindo essa mesma lógica, outros pesquisadores também passam a utilizar o transnacional como uma nova ferramenta teórica para a análise das cinematografias contemporâneas ao redor do mundo.

Em seus estudos, os pesquisadores Elizabeth Ezra e Terry Rowden (2006) buscaram revelar o valor da ideia do transnacional como uma ferramenta conceitual dentro das pesquisas sobre cinema, indo além de suas origens econômicas e sociopolíticas. Os pesquisadores apontam que a categoria de cinema nacional foi problematizada por fatores como a crescente permeabilidade das fronteiras nacionais e o aumento da circulação de

filmes, possibilitado pelo avanço tecnológico que impulsionou o surgimento de novos meios e ferramentas de distribuição, como o DVD e os meios digitais. A partir desse cenário o transnacionalismo se torna uma categoria relevante dentro dos estudos cinematográficos contemporâneos que, segundo os autores,

nos permite uma maior compreensão das formas em que o mundo contemporâneo está sendo imaginado por um número crescente de cineastas, em todos os gêneros, como um sistema global, ao invés de uma coleção de nações mais ou menos autônomas (EZRA; ROWDEN, 2006, p.1)

Ezra e Rowden destacam, portanto, a maior abrangência da perspectiva transnacional dentro do cinema, em especial, ao tratar de temas relevantes na contemporaneidade, que não se pautam pelos limites territoriais de um Estado-nação, e que abordam questões que vão além de contextos culturais específicos. Dentro dessa perspectiva, os autores apontam que o cinema transnacional imagina seu público composto por espectadores que possuem expectativas e formações cinematográficas que vão além do desejo pelo consumo de narrativas nacionais (EZRA; ROWDEN, 2006, p.3). Temáticas ligadas à migração, ao exílio, ao turismo e à tecnologia ganham força, como um reflexo das questões e problemáticas vivenciadas no mundo contemporâneo.

Identificando o surgimento de abordagens semelhantes a proposta por Ezra e Rowden, a pesquisadora Deborah Shaw (2013) aponta que mesmo que a noção tenha se tornado muito popular dentro dos estudos cinematográficos, é possível identificar uma dificuldade em defini-la, uma vez que em muitos casos, ela é utilizada sem maiores explicações sobre seu significado e a escolha para seu emprego. Shaw propõe, então, a definição de conceitos e categorias chaves, que irão se conectar à ideia de transnacionalismo a partir de diferentes aspectos da produção cinematográfica, de forma a auxiliar na busca por uma menor imprecisão em sua definição e na amenização dos conflitos que a utilização do conceito parece trazer.

Dentre as categorias propostas pela autora, destacam-se o modo transnacional de produção, exibição e distribuição, muito conectado a questões comerciais, como o financiamento por meio de coproduções; o modo transnacional de narração, categoria relacionada ao conteúdo dos filmes e as ferramentas narrativas utilizadas para torná-los acessíveis a audiências de variadas partes do mundo; o intercâmbio cultural dentro das narrativas, que muitas vezes não se encaixam dentro de um único grupamento geográfico devido a uma série de identidades nacionais presentes no elenco, na equipe de filmagem,

locações, dentre outras configurações que podem se dar dentro das produções cinematográficas; as influências transnacionais e as abordagens críticas transnacionais, categoria que assume que todo filme realizado foi moldado, de forma consciente ou não, por produções culturais pré-existentes ao redor do mundo.

Uma outra perspectiva que também se destaca no trabalho de Shaw é a proposta de considerar o nacional como uma categoria de análise dentro do contexto transnacional. Nesse sentido, a autora coloca que todos os filmes são, até certo ponto, nacionais, não sendo necessário, portanto, a existência de um conflito entre o nacional e o transnacional (SHAW, 2013, p.65). Autores como Higson (2000), Ezra (2007), Higbee e Lim (2010) e Mascarello (2008) também compartilham dessa mesma abordagem, destacando a importância que o nacional ainda possui dentro dos estudos cinematográficos contemporâneos. Higson, por exemplo, sinaliza que o conceito de cinema nacional não consegue abranger a diversidade interna das formações culturais contemporâneas, porém, diz que não podemos excluí-lo da discussão, sendo importante questionar a que precisamente o conceito se refere e até que ponto é possível utilizá-lo (HIGSON, 2000, p.63).

Como uma forma de fugir do binarismo nacional/transnacional, os pesquisadores Will Higbee e Song Hwee Lim (2010) propõem a utilização de uma abordagem pautada no que eles chamam de “transnacionalismo crítico”, uma atitude crítica em relação à categoria do transnacional nos estudos fílmicos, alertando para os desafios e potencialidades que permeiam a trajetória do conceito dentro das narrativas e dos processos de produção de um filme, em indústrias cinematográficas ao redor do mundo ou nos estudos acadêmicos. Segundo os autores, o transnacionalismo crítico não isola o cinema transnacional em espaços intersticiais e marginais, mas interroga como essas produções negociam com o nacional em todos os níveis, de forma a examinar “as tensões e a relação dialógica entre o nacional e o transnacional, em vez de simplesmente negar um em favor do outro” (HIGBEE; LIM, 2010, p.18).

O transnacionalismo crítico também se volta para a análise da audiência, tema comumente negligenciado nos estudos fílmicos, especialmente no Brasil², e a capacidade de

² Em sua pesquisa, Mascarello (2005) expõe dados e aponta os possíveis aspectos para a falta de interesse pela recepção cinematográfica nos estudos fílmicos realizados no Brasil. Nilda Jacks (2002 apud MASCARELLO, 2005, p.132), por exemplo, sinaliza a existência de apenas 52 trabalhos brasileiros sobre recepção (entre teses e dissertações) na década de 1990; deles, somente dois possuem o cinema como objeto, contra uma maioria da televisão.

públicos locais, globais e diaspóricos em decodificar filmes na medida em que circulam transnacionalmente, construindo uma variedade de sentidos que vão da assimilação e da adaptação até leituras mais desafiadoras das obras transnacionais. Partindo do que foi exposto, Higbee e Lim defendem que é somente por meio de uma abordagem mais crítica, como a proposta por eles, que os estudos fílmicos transnacionais podem emergir como um campo vital para um diálogo transnacional sobre o cinema, principalmente no que se refere a perspectiva de aproximação das categorias do nacional e do transnacional dentro desses estudos.

Uma abordagem semelhante é proposta por Fernando Mascarello (2008) ao negar a exclusão da categoria do nacional nos estudos fílmicos, apontando que “para explorar as possibilidades críticas do transnacional, é imprescindível - se não antes, em paralelo - revalidar e reinventar o conceito de cinema nacional” (MASCARELLO, 2008, p.51). Um primeiro aspecto dessa revalidação seria a desnaturalização do conceito, na qual os teóricos buscaram revelar o aspecto social e historicamente construído da categoria do nacional. Essa desnaturalização torna possível a concepção de um cinema nacional “mais crítico das noções herdadas de identidade nacional, que não suponha a existência de uma ‘cultura nacional’ única e imutável e mostre ser capaz de lidar com as divisões e diferenças sociais (HILL, 1992, p.16 apud MASCARELLO, 2008, p.48).

Mesmo destacando a importância do nacional para as discussões dentro dos estudos fílmicos, Mascarello não deixa de apontar a crise que a ideia de cinema nacional enfrenta. O autor destaca a convergência audiovisual, a transnacionalização e o ressurgimento do local como alguns dos fatores e desafios enfrentados pela categoria na contemporaneidade. Considerando esse contexto, um dos motivos para que essa categoria ainda seja relevante nas discussões dentro dos estudos fílmicos é sua presença em diversos âmbitos da indústria cinematográfica. Higson (2000), por exemplo, aponta como promover filmes partindo de suas identidades nacionais ainda é uma forma de assegurar um perfil coletivo para eles tanto no mercado doméstico quanto no internacional, ou seja, uma forma de vendê-los, dando-lhes uma marca distintiva. Esse aspecto pode ser observado na dinâmica das cerimônias de premiação de prestígio, como o Oscar, nas quais os rótulos nacionais ainda têm papel crucial.

O autor exemplifica com o caso dos filmes “Chariots of Fire” (Hugh Hudson, 1981), “The English Patient” (Anthony Minghella, 1996) e “Shakespeare in Love” (John Madden, 1998), destacando como a imprensa britânica celebrou o sucesso das obras como “filmes

britânicos”, embora todos dependessem de uma quantidade significativa de investimento estrangeiro. Sobre esse aspecto, a autora Elizabeth Ezra (2007) aponta a crescente relevância do cinema iraniano entre os críticos internacionais e no circuito de festivais, evidenciando como a identidade nacional tem sido utilizada como uma eficaz ferramenta promocional para os filmes produzidos no Irã. A autora ainda destaca como a identidade nacional também está sendo utilizada para a divulgação de filmes voltados para comunidades diaspóricas ao redor do globo. Um exemplo se daria na indústria cinematográfica da Nigéria, comumente referida como Nollywood, uma das maiores indústrias audiovisuais do mundo junto com Hollywood e Bollywood, na qual a maior parte dos filmes circula entre comunidades africanas que vivem no exterior (EZRA, 2007, p.7).

Higson também aponta como o conceito de cinema nacional ainda tem relevância no âmbito da política, uma vez que os governos continuam desenvolvendo estratégias voltadas para a promoção e a proteção da formação cultural e da economia local. No caso do Brasil, por mais que iniciativas de coprodução tenham adquirido cada vez mais destaque dentro das possibilidades de financiamento das produções audiovisuais, a presença do Estado ainda é fundamental para o fomento da atividade cinematográfica no país, tendo como exemplo o papel das leis de incentivo à cultura nesse cenário. Um outro aspecto apontado pelo autor é o papel do cinema em relação à promoção da nação como um destino turístico. Esse aspecto se reflete na declaração dada em entrevista realizada em 2013, na qual Eduardo Paes, então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, declarou que pagaria qualquer quantia para que o cineasta Woody Allen gravasse um de seus filmes na cidade³, evidenciando o interesse no poder de divulgação que aquela produção possuiria.

As abordagens propostas pelos autores Higbee e Lim (2010) e Mascarello (2008) são fundamentais para a pesquisa, na medida em que evidenciam a relevância das categorias do nacional e do transnacional dentro das discussões sobre cinema na contemporaneidade, ao mesmo tempo que destacam a importância de uma leitura crítica dessas noções. Partindo dessa concepção, também interessa pensar como as temáticas ligadas à migração, à identidade e à noção de pertencimento são abordadas dentro dos estudos fílmicos. É exatamente a partir da tensão ou diálogo entre o nacional e o transnacional que essas noções serão debatidas e analisadas.

³ Entrevista publicada pelo jornal O Globo, em 18/08/2013, disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/pago-que-for-para-que-woody-allen-venha-filmar-aqui-9597183>

3.2 Migração e identidade no cinema

Nos últimos anos foi possível identificar uma significativa produção de filmes nos quais a migração passou a ser o fio condutor e temática central das narrativas. Essa constatação pode ser enxergada como um reflexo das transformações sociais, políticas e culturais que se deram nos últimos anos, em especial, a emergência de uma lógica transnacional que tem como um de seus resultados a intensificação dos fluxos migratórios e um maior desenraizamento. Estes filmes oferecem percepções das novas formas de experiência do indivíduo contemporâneo, lidando diretamente com questões relativas à identidade e ao sentimento de pertencimento desses sujeitos nos espaços pelos quais se deslocam.

Partindo dessas novas abordagens e possibilidades do cinema na contemporaneidade, pesquisadores passaram a focar seus estudos na influência das temáticas migratórias dentro das obras cinematográficas, muitos deles em diálogo com a noção de cinema transnacional. Identificando que os deslocamentos humanos se configuram como uma dimensão importante para a compreensão dos fenômenos subjetivos da atualidade, os autores Rafael Tassi e Sandra Fisher (2016) partem da noção de “cinema migratório” para analisar os filmes “La jaula de oro” (Diego Quemada-Diez, 2013) e “Pelo Malo” (Mariana Rondón, 2013). O cinema migratório, segundo os autores, pensa no limite das fronteiras, relativizando a noção de pertencimento e revelando-se como um “denso painel de buscas, nostálgicas ou impedidas, sempre entrelaçadas em imagens plenas de abandonos e distopias” (TASSI; FISHER, 2016, p.66).

O que interessa na perspectiva proposta por Tassi e Fisher é exatamente a relativização da noção de pertencimento, que se dá para além da lógica da territorialização. É na busca por novos lugares, do estar em trânsito, que os personagens criam configurações identitárias distintas. Esses sujeitos seriam “desreferencializados, presos a territorialidades pouco ou nada acolhedoras, compostas por ambientes de natureza claustrofóbica ou mesmo franca e radicalmente inóspitos” (TASSI; FISHER, 2016, p.67). Os autores apontam que dentro desse contexto, uma condição de exterioridade é imposta a esses personagens, que estariam em um perpétuo estado de estranhamento, sem nunca sentirem-se completamente em casa.

Também identificando esses novos protagonistas do cinema contemporâneo, Andréa França (2003) aponta que esses sujeitos seriam os “desamparados do presente. Refugiados, sobreviventes e desvalidos, imigrantes, estrangeiros em busca de melhores condições de vida,

desesperados que abandonam seu cadinho de terra e suas referências culturais” (FRANÇA, 2003, p.13). Emergem personagens marcados pela experiência do trânsito e das transformações que se dão ao longo do ato de deslocar-se. Também surgem aqueles que não se encontram literalmente em trânsito, mas que as relações que estabelecem com o mundo se dão a partir de um sentimento de deslocamento, como se fossem estrangeiros, mesmo estando em seus lugares de origem. Um sentimento de não pertencimento, que muitas vezes tem o desejo de migrar como um de seus reflexos.

Ainda dentro dos estudos voltados para a temática migratória dentro do cinema, vale destacar a existência de conceitos e categorias, cujo objetivo é criar um ferramental teórico que auxilie a análise dessas narrativas. Um desses conceitos, proposto por Hamid Naficy (2001), é o de “accented cinema”, ou “cinema com sotaque”⁴, que designa um conjunto de filmes de cineastas desterrados, desenraizados, que pertencem a diásporas ou que vivem em exílio forçado ou voluntário. A ideia da existência de um cinema com sotaque se dá na oposição ao cinema dominante, considerado universal e sem sotaque. Naficy (2010) sinaliza a possibilidade de distinção de três tipos de diretores com sotaque que compõem esse cinema: cineastas de exílio, cineastas da diáspora e cineastas pós-coloniais étnicos e de identidade. O autor destaca que essas distinções não são fixas, de forma que os filmes produzidos por esses diretores podem transitar entre mais de uma categoria.

Os cineastas de exílio realizam obras que têm como eixo central a ideia do retorno à terra natal e o desejo intenso de voltar. A terra natal se torna um fetiche “na forma de sons emotivos, imagens e cronotopos que circulam intertextualmente na cultura popular do exílio” (NAFICY, 2010, p.141). As obras dos cineastas de diáspora, apesar das semelhanças que compartilham com as de exílio, se diferencia com base na própria singularidade dos movimentos diaspóricos: o fato da diáspora ser necessariamente coletiva, tanto em sua origem quanto em seu destino, como coloca Naficy. Essas obras são marcadas “mais que os filmes de exílio pela pluralidade e pela representação da identidade” (NAFICY, 2010, p.146). Por fim os cineastas pós-coloniais étnicos e de identidade se diferenciam pela ênfase que dão em suas identidades raciais e étnicas dentro do país que vivem. Os filmes produzidos por esses cineastas têm os conflitos entre relações de descendência, que enfatizam laços de sangue e

⁴Tradução de Raquel Maysa Keller, utilizada no livro Cinema, globalização e interculturalidade, de Andrea França e Denilson Lopes (Orgs.), publicado em 2010 pela editora Argos

etnicidade, e relações de aceitação, que enfatizam afiliações construídas e contratuais como foco central.

As categorias propostas por Naficy evidenciam como a experiência migratória tem relevância dentro do cinema contemporâneo, uma vez que identificam, para além das características presentes nas narrativas, como essa experiência afeta o próprio processo de produção dessas obras. Interessa também a perspectiva de que esses filmes buscam um caminho que vai além das tradições cinematográficas predominantes, sendo criados a partir de uma nova forma “constituída tanto pelas estruturas de sentimento dos próprios cineastas como sujeitos deslocados, quanto pelas tradições de produções culturais diaspóricas e de exílio que os precederam” (NAFICY, 2010, p.153) e possuindo uma localização intersticial na sociedade e na própria indústria cinematográfica.

Dentro dessa gama de autores, que assim como Naficy, propuseram categorias de análise para pensar os aspectos da experiência migratória no cinema, é possível destacar o conceito de “deslocografia”, proposto por Maria Ignês Magno e Vicente Gosciola (2011). O termo foi criado para denominar “longos trechos em que a narrativa audiovisual apresenta o próprio deslocamento das personagens, não só o ponto de partida e o de chegada, mas, principalmente, o seu percurso” (GOSCIOLA, 2012, p.369), que seria uma característica particular dos filmes de migrações. O termo seria resultado da soma de dois aspectos: o deslocamento dos recursos técnicos de produção audiovisual e o deslocamento dos personagens. Gosciola (2012) destaca que a deslocografia é um conceito relevante para o estudo das cenas dos deslocamentos dos personagens, desde que esses deslocamentos sejam significativos para a narrativa. Segundo o autor, a deslocografia é entendida como um campo muito particular dentro dos estudos de cinema, uma vez que é em primeiro lugar

uma característica de filmes sobre migrações e segundo porque realizar cenas em que os personagens se deslocam entre territórios e fronteira requer todo um aparato e um procedimento que são mais onerosos do que aqueles necessários para produzir cenas baseadas em campo e contra-campo (GOSCIOLA, 2012, p.365).

Os estudos desenvolvidos por Magno (2011) e Gosciola (2011, 2012) têm destaque dentro da análise do deslocamento no campo cinematográfico, uma vez que se propõem a pensar especificamente o ato de deslocar-se dentro das narrativas. O que está em jogo na análise proposta pelos autores é exatamente o movimento e sua importância e impacto dentro das obras. Nesse sentido, Gosciola (2012) aponta que os estudos de filmes a partir do conceito

de deslocografia é importante a partir do entendimento que registrar um indivíduo em movimento implica em uma forma distinta de produção e construção narrativa.

Também destacam-se aqui os estudos desenvolvidos pela pesquisadora Andréa França (2002, 2003, 2012), que possui uma extensa pesquisa voltada para as noções de terra, fronteira e lugar nas obras cinematográficas contemporâneas. A ideia de lugar, para a autora, seria a “conjunção entre câmera, espaço e corpo, que reconstitui os fragmentos dos espaços de passagem e potencializa, por meio de suas qualidades, seus percursos e acontecimentos, as relações espaciais, afetivas e perceptivas que essas imagens evocam” (FRANÇA, 2012, p.58). Interessa a perspectiva trazida por França da noção de lugar, uma vez que ela implica a fusão entre espaço e experiência, que não se resume apenas à vivida pelos personagens, mas que envolve também o espectador dessas imagens,” à medida que o expõe aos traços da relação entre corpo filmado, câmera e os espaços de passagem, à medida que o implica na memória produzida, contida e conduzida por essas imagens (FRANÇA, 2012, p.58).

A autora defende o diálogo das categorias trabalhadas em seus estudos com a noção de internacionalização, que ao invés da ideia de globalização, que se associaria à economia e mercado, tem uma imediata tensão com a noção de nação. Ao pensar a categoria de território, por exemplo, França (2002) destaca como a ideia de internacionalização auxilia na distinção entre território e nação/terra. Para a autora, território teria uma relação direta com a vigilância, o policiamento, à demarcação física e à integridade geográfica. A noção de nação/terra, por outro lado, implicaria em narrativas de pertencimento, de afiliação e lealdade, em uma imaginação que se dá simbólica e socialmente e que está para além dos limites do estado-nação (FRANÇA, 2002, p.66).

A escolha pela noção de internacionalização no lugar de globalização, também é uma tentativa de pensar os filmes fora da perspectiva de que eles seriam referentes a uma realidade que lhes é exterior. Sobre esse aspecto, França aponta a escolha por um modo de “debruçar-se sobre o cinema onde o filme é o próprio acontecimento, singular na sua materialidade sensível, modulada, e não um enunciado de reconhecimento sobre algo que lhe antecede” (FRANÇA, 2003, p.113). Partindo dessa abordagem, a autora destaca a existência de duas vertentes na análise fílmica. A primeira seria a baseada em teorias contextualistas, ou teorias da reação, a partir da qual os filmes seriam um diagnóstico da realidade do mundo. A análise que parte dessa abordagem funciona como um mecanismo que permite o reconhecimento de certos contextos histórico-sociais e as narrativas funcionam como enunciados que

representam um “estado das coisas”. A segunda seria baseada em teorias da fascinação visual, que teriam como fundamento o estado de fascínio diante da imagem. Essas teorias compartilham a ideia de “embarcar nas imagens”, de se deixar levar pelo fluxo metamorfoseante do que se vê e ouve” (FRANÇA, 2003, p.112), impedindo abordagens reducionistas e normalizantes dos filmes.

França destaca a importância da análise cinematográfica que postula “uma relação entre a teoria do filme e o espectador comum de cinema, uma relação que é carregada de ambivalências afetivas e intelectuais” (FRANÇA, 2003, p.108). Uma análise que enxerga a obra como um dispositivo que desencadeia uma experiência sensorial e afetiva, que vai contra a tentativa de “controlar” o aparente caos das imagens em movimento. A autora coloca que essa abordagem se afasta da ideia da busca por uma verdade da obra contida em determinantes externos ou internos a ela. Nesse sentido, a noção de fronteira seria uma perspectiva relevante para a análise, à medida que negocia entre as figuras de sensação e realidade no interior dos filmes. (FRANÇA, 2002, p.64).

Ainda pensando a análise cinematográfica, Hamid Naficy (2010) destaca que embora as abordagens classificatórias sejam relevantes para se pensar os filmes, com o objetivo de melhor entendê-los, elas também servem para limitar os significados potenciais das obras. Nesse sentido, o autor aponta a importância da consciência de que essas abordagens classificatórias não são estruturas neutras, sendo “construtos ideológicos” mascarados como categorias neutras” (ALTMAN, 1989, p.5 apud NAFICY, 2010, p.152). Pensar a análise fílmica passa, também, pela identificação da origem e implicações da utilização de determinada categoria classificatória.

A presente pesquisa não busca encontrar nos filmes analisados um diagnóstico da realidade do mundo, como colocado por França. Interessa aqui como as noções de identidade e pertencimento, atreladas à lógica do deslocamento, são produzidas e imaginadas no cinema brasileiro contemporâneo. Como esse cinema trabalha com o imaginário da sensação de “sentir-se em casa” partindo do universo de cada obra analisada. Também interessa a perspectiva de que o cinema não deve fechar-se sobre si mesmo, “abrindo-o não só para outras formas de arte e tecnologia, como também reforçando seus ‘tentáculos’ com a história, com o presente e com o mundo” (FRANÇA, 2002, p.62).

Nesse sentido, pensar as problemáticas e implicações da lógica transnacional na contemporaneidade, assim como trazer conceitos e abordagens classificatórias refletidas nos

estudos cinematográficos, são formas de reunir um ferramental teórico para se pensar as questões suscitadas pelos próprios filmes, de dentro deles. Não existe uma busca pela análise das obras encaixando-as em categorias específicas. Os conceitos aqui trazidos auxiliam na investigação por um pensamento amplo sobre a experiência migratória no cinema contemporâneo. O objetivo é identificar como cada obra lida com essa experiência, como elas a imaginam, sem ignorá-la como um traço da cinematografia nacional recente, muito pautada pela experiência de transitoriedade vivida no presente.

3.3 Deslocamento e identidade no cinema brasileiro

Andrea França (2010) destaca como o cinema brasileiro, desde o seu início, parecia ter como função a representação do país e de seu povo. A autora aponta como a ideia de missão cultural atravessou diversos ciclos da cinematografia nacional, de forma a retratar as múltiplas diferenças presentes no país e sua integração com uma “hipotética, mas desejada identidade nacional, de modo a garantir um lugar na cena internacional” (LUZ, 2002, p.12 apud FRANÇA, 2010, p.224). Partindo dessa perspectiva, França sugere que o Cinema Novo significaria uma ruptura em relação aos ciclos anteriores da produção cinematográfica, ao expor as contradições da sociedade brasileira e o desejo de rompimento com o imaginário fomentado pela cinematografia norte-americana, dando lugar a novos enunciados de nacionalidade (FRANÇA, 2010, p.224-225).

Mesmo diante da perspectiva da exposição das contradições da sociedade brasileira e a confrontação das formas hegemônicas de representação, a autora aponta como o cinema brasileiro, ainda que incorpore propostas renovadoras, continua perseguindo seu “destino representativo” (LUZ, 2002, p.126 apud FRANÇA, 2010, p.226). Esse aspecto interessa à pesquisa proposta por França, e também à presente pesquisa, na medida em que “aponta para um contexto – cultural, político, ideológico, artístico – que traz consigo um horizonte avaliativo limitador para a compreensão e crítica do cinema brasileiro” (FRANÇA, 2010, p.226). Nesse sentido, busca-se uma análise que coloca em questão essa histórica tarefa do cinema brasileiro de representar seu país, buscando nas noções de deslocamento, identidade e pertencimento como as obras podem ser lidas para além dessa perspectiva.

Partindo dessa abordagem, é possível identificar que o cinema brasileiro ganhou novas manifestações e significados com o surgimento de outras formas de se pensar a territorialidade e as fronteiras. O imaginário cinematográfico também passa a ser atravessado

pelo desenraizamento contemporâneo, sendo a transitoriedade uma de suas marcas. Transitoriedade que pode ser enxergada no cinema brasileiro “como uma marca histórica, em uma constância que pode ser reflexo do momento histórico, no qual nunca tantos brasileiros moraram fora, viajaram por dentro do país, deslocaram-se pela geografia” (SANTOS, 2011, p.56).

De acordo com França, “o cinema brasileiro, sobretudo a partir da década de 1990, tem no problema da migração um dos seus aspectos mais reveladores” (FRANÇA, 2010, p.233). Estes filmes oferecem uma possibilidade crítica para questões relacionadas ao trânsito e à mobilidade e “ensejam reconfigurações de noções como casa, nomadismo e pertencimento, além de uma mirada que escapa às reduções paralisantes e homogeneizadoras das identidades” (BRANDÃO, 2012, p.73). Cada obra suscita diferentes percepções sobre a temática migratória, possuindo manifestações distintas do deslocamento em suas narrativas. O crítico Cléber Eduardo Santos (2011) destaca, por exemplo, uma crescente demanda de exílio presente na produção brasileira. Nesse sentido,

é como se nenhum lugar fosse bom o suficiente para se viver, como se a ausência de perspectivas utópicas, capazes de fazerem da frustração um combustível (não apenas para a própria trajetória, mas para toda a comunidade de onde se está partindo), empurrasse esses seres para fora de seus ninhos. Encerrado o regime militar e retomada a produção, há um segmento do cinema feito no Brasil nos anos 90 e 2000, longe de ser hegemônico, que continua demonstrando inquietação com a permanência. Permanecer parece reduzir-se à estagnação. (SANTOS, C.E.M, 2007)

Essa busca por novos lugares, apontada por Santos como uma inquietação com a permanência, tem como aspecto comum a perspectiva do deslocamento, que pode se dar em operações singulares do ato de transitar. O desejo por outros lugares, movido por inquietações pessoais ou circunstâncias sociais, filmes nos quais os personagens já se encontram como deslocados, instalados em seus novos espaços, o desconforto ou inconformismo com o lugar que esses personagens ocupam, são apenas alguns exemplos da abrangência de como o deslocamento pode se dar dentro das obras. O Sertão nordestino, por exemplo, é um aspecto comumente identificado nas obras com temáticas migratórias no cinema brasileiro. Marcelo Dídimo e Érico Lima (2014) destacam como as produções recentes trazem personagens em trânsito que possuem uma forte ligação com o Sertão, porém, não pertencem mais a esse universo. De acordo com os autores, os fluxos desses personagens desencadeariam novos modos de habitar e inventar a paisagem sertaneja, multiplicando “os

olhares em torno de um lugar referenciado com frequência em trabalhos distintos no cinema brasileiro” (DÍDIMO; LIMA, 2014, p.3).

Segundo Dídimo (2012, p.26), esse sertão já não está mais isolado, possuindo fronteiras permeáveis com o espaço urbano, sendo a migração uma constante no cotidiano daqueles que habitam esse espaço. Uma perspectiva relevante trazida pelo autor é o fato de que muitos desses filmes têm sido produzidos por realizadores da própria região, saindo, assim, do eixo Rio-São Paulo de produção audiovisual. Esses realizadores lançam novas perspectivas para o lugar em que nasceram, fugindo desse olhar externo de diferentes cineastas ao longo da história do cinema brasileiro. Os filmes produzidos na contemporaneidade trazem novos olhares para esse lugar, formulando questões que vão além da perspectiva de um sertão distante e isolado.

Filmes como “O Céu de Suely” (Karim Aïnouz, 2006), “Árido Movie” (Lírio Ferreira, 2006) e “Deserto Feliz” (Paulo Caldas, 2008) são alguns exemplos de narrativas marcadas por essa nova abordagem do Sertão nordestino nas produções recentes, em diálogo com a lógica do trânsito. Em “Árido Movie”, o protagonista, que vive em São Paulo, se vê obrigado a retornar para sua cidade natal, localizada no Nordeste, após o assassinato de seu pai. A narrativa se dá a partir do encontro desse sertanejo urbanizado com a tradição da qual o ele não se sente mais parte. O sertão, retratado na obra, está no encontro desses dois imaginários, unindo o tradicional e o moderno por meio desse personagem estrangeiro do seu próprio passado.

O filme “Deserto Feliz”, uma coprodução entre Brasil e Alemanha, narra a história de Jéssica, jovem que mora no interior nordestino e foge para Recife após ser violentada por seu padrasto. Lá, entra para a prostituição e conhece o alemão Mark, que a leva para a Berlim. O filme recusa a imagem de um sertão isolado, reconfigurando-o a partir do imaginário de outros espaços. Nesse sentido, “o sertão de Jéssica em Deserto Feliz é um espaço que transborda e precisa expandir, criar pontes para outros universos” (DÍDIMO, 2012, p.26). O mesmo acontece com o filme “O Céu de Suely”, que acompanha o retorno de Hermila a Iguatu, localizada no interior do Ceará. O sertão do filme é marcado pelo sentimento de transitoriedade, contrastando com a comum imagem de um lugar que vive parado no tempo. Ambos os filmes compartilham da ideia de que entre o sertão e o espaço urbano existem fronteiras permeáveis, desconstruindo e ressignificando o imaginário representado ao longo da história do cinema brasileiro.

Esses novos olhares sobre sertão nordestino na cinematografia brasileira contemporânea também se colocam para os personagens representados nessas obras. Sobre esse aspecto, interessa destacar a pesquisa de João Eudes Portela de Sousa e Antonia Nilene Portela de Sousa (2017) sobre as construções identitárias do sujeito nordestino, em especial, o cearense, representado ao longo da história do cinema brasileiro a partir de estereótipos e características cristalizadas pelos meios de comunicação. Os pesquisadores destacam como os filmes produzidos desde a década de 1960 representavam esses sujeitos a partir de questões como a seca, a fome, a religiosidade, a miséria e a falta de instrução, corroborando para a construção daquilo que seria a identidade nordestina no imaginário popular, na qual a pluralidade é anulada e as subjetividades são esquecidas, fomentando a existência de uma identidade única que representaria todo o povo nordestino.

Os autores apontam que é possível identificar produções recentes que acabam desconstruindo a representação dessa identidade fixa do sujeito nordestino, configurando-a dentro de novos cenários e apresentando narrativas que vão além dos símbolos e de temáticas recorrentes como a seca, a migração, a religiosidade e a luta constante pela sobrevivência. “Baile Perfumado” (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1996) e “Tatuagem” (Hilton Lacerda, 2013) seriam alguns dos filmes com enfoques distintos desses temas. Porém, também apontam que ao mesmo tempo que é possível identificar uma produção recente que reconfigura essas temáticas, existem filmes que se apropriam delas. Um exemplo seria a própria migração, principalmente no que se refere aos motivos que levam esses personagens a se deslocarem do e pelo Nordeste. Essas produções acabam reconfigurando a migração a partir de esferas que vão além da imagem de um povo retirante, que não conseguia viver em seu lugar de origem, migrando para o Sul do país em busca de melhores condições de vida, como uma fuga desse espaço marcado pela seca, fome e dor. Essa representação pode ser identificada em filmes como “Barravento” (Glauber Rocha, 1962) e “O Pagador de Promessas” (Anselmo Duarte, 1962). A partir dessa perspectiva Ismail Xavier destaca que

O cinema moderno teve a migração como um dos seus pontos fortes na discussão de questões sociais, em que o deslocamento dos personagens era um imperativo motivado por uma condição de pobreza insuportável. O cinema recente repõe o tema da migração, mas o associa a projetos de superação de impasses que estão em outra esfera, mais existencial, afetiva, compondo road movies mais aparentados aos de Wim Wenders em sua alegoria da condição contemporânea marcada por figuras desgarradas que, no caso brasileiro, assumem o movimento como opção pela deriva libertadora que repõe impasses, como em Cinema, Aspirinas e Urubus

(Marcelo Gomes, 2005), ou se cumpre exitosa, como em *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006) (XAVIER, 2014, on-line apud SOUSA; SOUSA, 2017,)

Uma outra perspectiva do deslocamento nas produções brasileiras é o próprio trânsito como elemento impulsionador das narrativas. Um exemplo desse aspecto se daria nos “road movies”, ou filmes de estrada, nos quais a transformação é fruto das relações e contatos feitos no percurso da viagem. Interessa apontar a perspectiva trazida por Samuel Paiva (2009), que analisa esse gênero dentro das obras audiovisuais brasileiras, partindo da ideia de que ele se dá para além dos padrões das produções realizadas pelos Estados Unidos, país considerado por muitos pesquisadores como o local de surgimento do gênero. Dentro desse contexto, o autor defende que

os sentidos relacionados aos gêneros audiovisuais são construídos em razão das especificidades locais, em um processo cuja complexidade envolve necessariamente histórias específicas, por mais que a circulação cada vez mais rápida dos produtos da indústria cultural tenha dimensões globalizadas. (PAIVA, 2009, p.2)

Os filmes “Estrada para Ythaca” (Ricardo Pretti, Guto Parente, Pedro Diógenes e Luiz Pretti, 2010), “Cinema Aspirinas e Urubus” (Marcelo Gomes, 2005) e “Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo” (Karim Ainouz e Marcelo Gomes, 2009) são alguns exemplos de obras que se pautam no trânsito, nas transformações surgidas como consequência do ato de se deslocar, independentemente de onde se vá chegar. Destacam-se também as obras do cineasta Walter Salles, que têm o deslocamento, e especialmente a estrada, como ponto chave de grande parte de suas narrativas. Podem ser incluídos aqui os filmes “Central do Brasil” (Walter Salles, 1998) e “Diários de Motocicleta” (Walter Salles, 2004).

Essa necessidade de partir, identificada no cinema brasileiro contemporâneo, pode se dar a partir de motivações distintas. É comum encontrar filmes cujos deslocamentos dos personagens tiveram motivações socioeconômicas, especialmente quando ela está atrelada à busca por novas oportunidades. Esse traço está presente em filmes como “Terra Estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1996) e “O Caminho das Nuvens” (Vicente Amorim, 2003). Essas narrativas são impulsionadas pela esperança e pelo sonho de que o destino de suas viagens guarda algo melhor, que modificará suas vidas. Como Corseuil destaca, “são imigrantes em busca de um lugar ao sol, um reposicionamento cultural, econômico, social e político que os tire da periferia” (CORSEUIL, 2016, p.57). Sobre “O Caminho das Nuvens”, vale retomar a perspectiva trazida por João Eudes Portela de Sousa e Antonia Nilene Portela

de Sousa (2017), uma vez que a narrativa acompanha a história de Romão, caminhoneiro desempregado, que deixa a Paraíba com sua família, percorrendo o trajeto até o Rio de Janeiro de bicicleta. O filme apresenta o nordestino a partir da temática da migração atrelada a busca por novas oportunidades no Sudeste do país.

O deslocamento também pode se dar como um traço dos próprios personagens. Algumas produções, por exemplo, apresentam o estrangeiro no Brasil, um deslocado de sua terra natal e realocado em terras brasileiras. Destacam-se obras como “Carlota Joaquina, Princesa do Brasil” (Carla Camurati, 1995), considerado o filme inaugural da Retomada do Cinema Brasileiro, e “Ex Isto” (Cao Guimarães, 2010). Também é possível apontar obras que apresentam o brasileiro como imigrante em outro país, como, por exemplo, “Jean Charles” (Henrique Goldman, 2009) e “Olhos Azuis” (José Joffily, 2009). Por fim, também encontramos personagens que têm o deslocamento como único propósito, como no documentário “Andarilho” (Cao Guimarães, 2008), no qual a transitoriedade é a principal forma de se estar no mundo.

Ainda dentro da cinematografia nacional, existem filmes que apresentam o deslocamento como o próprio processo de produção. Em “Um Passaporte Húngaro” (Sandra Kogut, 2003), a diretora Sandra Kogut se desloca entre o Rio de Janeiro e a embaixada da Hungria, em Paris, em busca da história de sua família e de sua própria identidade. Já em “Elena” (Petra Costa, 2012), é a viagem da diretora para Nova Iorque que permite a busca pelos caminhos e vestígios de sua irmã. É refazendo os passos de Elena que Petra consegue encontrá-la. Ambos os filmes têm em comum o deslocamento como um possibilitador dessas narrativas. É somente por meio deles que os filmes se tornam possíveis.

Diante das mais diversas formas de manifestação do deslocamento no cinema brasileiro, podemos encontrar como ponto comum o fato de que todos os personagens partiram de seus locais de origem, de forma voluntária ou não. Esse trânsito tem como principal direção um novo território ou o retorno ao local do qual um dia partiram. Nesse sentido, interessa à pesquisa ampliar a discussão em torno da migração na cinematografia contemporânea, em especial, em como as noções de identidade e pertencimento estão sendo pensadas por e dentro dessas obras. Como ponto de partida, destaca-se a abordagem proposta por Rafael Teixeira (2014), na qual

as migrações humanas precisam ser lidas a partir da constatação de que as antigas categorias de envolvimento não servem para dar um sentido absoluto à dinamicidade dos deslocamentos globais. A capacidade de identificação e

o desejo de buscar respostas além dos territórios circundantes têm um efeito de aumentar a complexidade da tessitura das redes de envolvimento, como diz Sassen (2010), sem totalmente aboli-las, mas repaginando-as em novas condições identitárias. (TEIXEIRA, 2014, p.35)

Essas novas condições identitárias, destacadas por Teixeira, se colocam de diferentes maneiras para os protagonistas das obras aqui analisadas. Dentro dessa perspectiva, é colocada em questão a representação da ideia de “sentir-se em casa”, tendo como base o sentido simbólico de lar como um espaço de conforto e afeto. Busca-se identificar como esses personagens mantêm laços afetivos pelos lugares que habitam e pelos quais se deslocam. Essas questões serão pensadas a partir da análise de três filmes: “Praia do Futuro” (Karim Aïnouz, 2014), “Era o Hotel Cambridge” (Eliane Caffé, 2016) e “A Cidade Onde Envelheço” (Marília Rocha, 2016). Nesse sentido, opta-se pela ampliação dos estudos voltados para a cinematografia brasileira recente, partindo da importância do espaço crítico como uma ferramenta que “prolonga a obra cinematográfica como uma espécie de tentáculo, tendo como pressuposto a autonomia do filme como uma forma de pensar” (FRANÇA, 2003, p.136).

4 ANÁLISE FÍLMICA

4.1 Desaparecer como escolha possível

De um lado, a Praia do Futuro, uma das praias mais conhecidas de Fortaleza, que divide a beleza de sua paisagem natural com ruínas de barracas e construções abandonadas, corroídas pela alta salinidade do mar nesta região. Do outro, Berlim, cidade alemã que foi dividida após a Segunda Guerra Mundial e que, desde sua reunificação, vive em constante reconstrução, com paisagens marcadas pela guerra e o dinamismo urbano. É a partir desses dois lugares que a narrativa de “Praia do Futuro” (Karim Aïnouz, 2014) constitui seu eixo central. Esses locais, que a princípio não se conectam, aparecem no filme como espaços marcados por uma sensação de porvir e um certo esvaziamento. E é esse vazio que coloca uma necessidade de movimento, de transformação, impulsionando a narrativa.

“Praia do Futuro” é o quinto longa-metragem do diretor Karim Aïnouz, cuja filmografia tem o deslocamento como um traço recorrente. Partindo dessa perspectiva, destacam-se os filmes “O Céu de Suely” (Karim Aïnouz, 2006), “Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo” (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009) e “Abismo Prateado” (Karim Aïnouz, 2011). Todos eles abordam de uma maneira singular o ato de se deslocar, seja como uma necessidade quase existencial, uma forma de superar uma ruptura ou a busca por respostas após um abandono. Seguindo esse mesmo caminho, o deslocamento também aparece como elemento central em “Praia do Futuro”, uma coprodução entre Brasil-Alemanha, filmada em Fortaleza, Berlim e Hamburgo.

O filme é dividido em três partes. A primeira, “O Abraço do Afogado”, acompanha o protagonista, Donato, que trabalha como salva-vidas na Praia do Futuro, e sua vida em Fortaleza. Sua rotina passa a tomar novos rumos a partir do encontro com Konrad, alemão que Donato consegue salvar de um afogamento e com quem passa a ter um envolvimento amoroso. A segunda parte do filme, “Um Herói Partido ao Meio”, mostra a chegada e permanência de Donato em Berlim, focando na relação que estabelece com Konrad e conflito do protagonista na decisão de voltar para sua cidade ou permanecer na Alemanha. Já a última parte, “Um Fantasma que Fala Alemão”, revela a escolha de Donato pela permanência em Berlim, onde já está com uma vida estabelecida e o reencontro com o passado que abandonou, no caso, seu irmão Ayrton.

A Praia do Futuro, cenário da primeira parte do filme, representa um projeto que não se concretizou. É como se ali, partindo das ruínas e de seu isolamento, existisse um futuro

interrompido, o que de certa forma representa o momento vivido por Donato. O protagonista é um herói para seu irmão. Ayrton enxerga nele uma figura de proteção, aquele que não tem medo de nada, o “Aquaman”⁵. E é a figura desse herói, que por regra seria invencível, e de uma vida ordenada, marcada pelos movimentos perfeitos dos treinamentos como salva-vidas, que será o projeto fracassado de Donato. Em uma conversa com Konrad, o personagem chega a afirmar que não dá para construir nada na Praia do Futuro, “porque o sal é tão violento que entra por dentro do concreto para comer os ferros”. Essa constatação representa de certa forma a visão de que lá não existe um futuro possível para Donato. E a imagem do protagonista observando o horizonte, enquanto seus companheiros de trabalho entram na água, carrega o desejo por possibilidades que vão além daquela vida que, por mais que fosse cheia de afetos e significantes, representa um certo vazio. Donato faz parte de um grupo de personagens do cinema contemporâneo que, como coloca Andrea França:

buscam, procuram, anseiam, justamente para tentar negociar com a dificuldade de sentir e de sentirem-se à vontade num corpo frágil, vulnerável, envolto num tempo suspenso, cujo presente se exhibe esvaziado de seus riscos, surpresas, acasos, revelações (FRANÇA, 2012, p.62).

Esse desejo por mudança, que se dará por meio do deslocamento do personagem para Berlim, não se coloca necessariamente a partir de um fator externo. A relação que o personagem estabelece com Konrad funciona na narrativa como um impulsionador e não como motivação primordial. É como se existisse uma demanda interna desse personagem pelo movimento, por novos começos. Traçando um paralelo com “O Céu de Suely”, no qual a protagonista, Hermila, também migra de Iguatu para Porto Alegre a partir de uma necessidade interna, é possível identificar que em ambas as obras, “ainda que o desejo de permanecer na terra ou de partir perpassa uma dimensão social do espaço, o impulso para a migração nasce de utopias individuais” (DÍDIMO; LIMA, 2014, p.9). Partindo dessa perspectiva, essa vontade existe para os protagonistas como uma demanda existencial, uma busca em “ocupar o mundo e inventar para si outro lugar e novas maneiras de existir” (DÍDIMO; LIMA, 2014, p.4).

Vale apontar que esse desejo pelo deslocamento também se coloca para Konrad e Ayrton, mesmo que de formas distintas de Donato. Konrad ganha a vida como um piloto de *motocross*. É por meio da velocidade que ele se coloca no mundo e que extravasa suas dores.

⁵ Personagem da DC Comics criado em 1941 por Mort Weisinger e Paul Norris. Conhecido como rei da Atlântida, tem a capacidade de respirar debaixo da água e se comunicar telepaticamente com os seres marinhos.

Ayrton também é, desde pequeno, fascinado pela velocidade. Gosto que se reflete no apelido dado por seu irmão, “Speed Racer”⁶. Além disso, a ida de Ayrton para Berlim, além de ser uma busca por seu irmão, é também uma forma de encontrar respostas para sua própria vida. De certa forma, ao questionar Donato se ele achou que tudo fosse parar depois de sua partida, ele demonstra conter nele mesmo um sentimento de estagnação. Como ele revela em uma conversa com o irmão, suas irmãs também saíram de Fortaleza e após a morte da mãe, parece que ir para Berlim é uma forma de Ayrton estar em movimento. A busca por Donato é para Ayrton uma maneira de encontro com ele mesmo. De descoberta de quem aquele menino se tornou depois de tantos anos.

O desejo de Donato pela mudança também carrega o peso de uma decisão difícil de ser tomada e que em “O Herói Partido ao Meio”, torna-se evidente. Ao escolher partir, Donato deixará para trás um espaço de conforto, afeto e segurança. Um espaço onde se imagina que o protagonista estabeleceu todos os seus vínculos afetivos e identitários, afinal, “as paisagens, mais que instâncias geográficas, são construções imaginárias/artificiais/culturais, capazes de tornar espaços impessoais em lugares de vivência, modificados por nossas experiências, memórias e afetos” (PEIXOTO, 2004 apud JR, 2013, p.75). Esse herói partido ao meio representa exatamente a divisão interna de Donato. Estar em Fortaleza, em um lugar que a princípio seria seu lar, mas que para o personagem representa uma espécie de prisão, ou estar livre em um lugar que lhe é desconhecido. Donato faz sua escolha e decide permanecer em Berlim, optando por não olhar para trás ao afastar-se de seu passado. Essa decisão reflete a tentativa do personagem em construir um outro lugar de pertencimento que se dará por meio de seu isolamento. Ao isolar-se, Donato busca a reinvenção do presente e de um futuro.

Partindo dessa perspectiva, interessa pensar duas noções propostas por Denilson Lopes (2012a;2012b), que conversam diretamente com a terceira parte do longa: a figura do fantasma e a desapareição. Em “O Fantasma que Fala Alemão”, Donato é confrontado por seu irmão em busca de respostas sobre seu desaparecimento. O fantasma do título pode se referir tanto a Donato, um “fantasma que só fala alemão” (forma como Ayrton se refere ao irmão em certo momento do filme), quanto ao próprio Ayrton, que aprendeu alemão para o encontro com Donato e que aparece como uma representação de seu passado, como o fantasma daquilo

⁶ Personagem do mangá e anime Speed Racer, conhecido como Mach Go Go Go no Japão, criado por Tatsuo Yoshida na década de 1960. Speed Racer é um jovem e habilidoso piloto de corridas, que dirige o carro Mach 5.

que abandonou. Desaparecer foi para Donato a única possibilidade de recomeço, nesse sentido, como coloca Lopes, “desaparecer pode ser a saída. Ainda mais quando quase todos querem aparecer. Brilhar como celebridade. A morte. Pode ser um desaparecimento. A vida também. Uma outra vida” (LOPES, 2012b, p.19). Donato escolheu uma outra vida, longe daquilo que representava aquela que vivia em Fortaleza.

E se a Praia do Futuro representa um projeto fracassado, Berlim aparece no filme como uma indicação de um futuro possível. Essa indicação está na própria constituição da cidade, cujas paisagens se dividem entre as ruínas, museus e marcas de um lugar que ficou dividido por quase 30 anos, com uma consolidada cena artística urbana que a reinventa cotidianamente. A Berlim retratada no longa se afasta da imagem turística da cidade. Os terrenos vazios, parques e ruas são quase despersonalizados. Uma cidade formada por não-lugares, espaços que parecem não terem sido feitos para ocupação. Apenas para o fluxo desses indivíduos anônimos que perambulam por eles. De forma contraditória, é ali, nesse lugar pouco convidativo, que Donato escolhe morar. É nele que o personagem descobre pequenos prazeres, como um raio de sol em um dia nublado. Ao levantar um pouco a cabeça, deixando que o raio toque seu rosto, gesto que se repete ao longo do longa, é como se esse ato o fizesse se sentir em casa.

Interessa também apontar o mar como uma figura essencial para o longa. Ele que sempre foi um elemento de fascínio ao longo da história da humanidade, como um lugar de descobertas, de travessias e possibilitador de aventuras, e que na narrativa funcionará como um gatilho. É ele que possibilita o encontro entre Donato e Konrad e que também aparece como um elemento de pertencimento do personagem. Por isso, também, o questionamento de ir para Berlim, uma cidade que não é banhada por um oceano. É nele que Donato, como o próprio personagem coloca, se esconde, conseguindo se sentir em paz, livre. Por isso, a constante busca por esse elemento. Donato troca então, a amplitude do mar por um aquário. Mesmo assim, é em Berlim, “cidade subaquática”, pelas palavras do personagem, que tudo faz mais sentido. Nela, Donato encontrou e construiu seu próprio mar.

Nesse sentido, o personagem forma afiliações que vão além da lógica territorial, marcando a inserção dele na experiência contemporânea de desenraizamento. Suas conexões identitárias não estão necessariamente ligadas à cultura em que Donato nasceu. Quando Ayrtton diz que aprendeu alemão porque achou que seu irmão tinha esquecido português, por mais que exista uma ironia na colocação, ela reflete o afastamento não só referente a seu

passado afetivo, como também em relação a uma identidade nacional. Esse enfraquecimento, por parte da narrativa da ideia de nação também se coloca na ênfase dada pelo filme ao privado, a experiência única e particular do personagem, em detrimento do econômico, do global e do nacional. Assim, o longa se aproxima de um conjunto de filmes que “procuram trabalhar os desconfortos dos sujeitos, as relações do indivíduo com o mundo, ligando o assunto privado à política, já não mais no sentido macro, mas na dimensão menor, das potências do indivíduo desejante” (DÍDIMO, 2012, p.32).

Donato representaria o sujeito pós-moderno pensado por Hall (1998), “um indivíduo fragmentado, dentro de uma sociedade instável, em pleno processo de transformação” (ANDRADE, 2013, p.174). Isso não significa que o personagem se afasta de todas as práticas sociais que o moldaram e o formaram, mas que sua identidade não pode ser entendida apenas como uma consequência delas, sendo formada por afiliações e lealdades múltiplas. A escolha por se afastar de seu passado não pressupõe a falta de conexão absoluta com suas origens. Partindo dessa perspectiva, mesmo de forma voluntária, Donato vive uma experiência de exílio. Como Edward Said coloca, essa experiência representa uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal. As realizações do exílio “são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre” (SAID, 2003, p.46).

Ao escolher deixar seu passado para trás, Donato sempre carregará consigo o sentimento de algo que foi perdido e não poderá ser recuperado. Por isso também a escolha por desaparecer. Sumir significa não ter que lidar com essa escolha e com aqueles que foram deixados. Assumir o medo em enfrentar as consequências do abandono, deixando para trás a figura do herói e se tornando apenas um homem. O plano final do longa mostra Donato, Konrad e Ayrton andando de moto em meio a neblina da estrada. Não se sabe para onde os personagens estão indo. Eles estão apenas em movimento, em direção à névoa. Parece uma escolha dos personagens pela incerteza como afirmação de um desejo pela vida. Dessa forma, “não ter medo do nada, nem do vazio, e não procurar tão desesperadamente por uma identidade. Talvez o outro e também nós mesmos só apareçamos, por estranho que possa parecer, pelo desaparecimento” (LOPES, 2012, 191).

4.2 Sobre saudade, recomeços e incertezas

A crise econômica que atingiu a Europa recentemente fez com que muitos europeus migrassem de seus países de origem em busca de melhores oportunidades. O número de migrantes portugueses que tinham o Brasil como destino, por exemplo, aumentou

significativamente dentro desse contexto, com uma porcentagem grande de jovens recém-formados que viam no país uma oportunidade de conseguirem se inserir no mercado de trabalho. Por mais que esse fenômeno não seja abordado diretamente, o longa “A Cidade Onde Envelheço” (Marília Rocha, 2016), coprodução entre Brasil e Portugal, acaba tendo nesse cenário um ponto de partida para a narrativa, acompanhando o reencontro das portuguesas Francisca e Teresa em Belo Horizonte. Teresa, recém-chegada que busca ali se estabelecer, se hospeda na casa de Francisca, que já construiu uma vida na cidade na qual reside há um ano. A diferença de expectativas que as duas possuem sobre Belo Horizonte – por um lado, a excitação de se estar em um novo lugar, por outro, a tranquilidade e uma visão mais crítica de quem o conhece há mais tempo – dará o tom ao longo do filme.

O longa se divide entre espaços privados, como a casa de Francisca e de seus amigos, parques e o centro de Belo Horizonte, formado por ruas com fluxo intenso de carros, pessoas e comércio. Enquanto Francisca mantém uma rotina, estando na maior parte do tempo dentro desses espaços privados que de alguma forma lhe oferecem segurança e conforto, Teresa transita pelas ruas experimentando e descobrindo esse lugar que ainda não lhe é familiar. Essa oposição dos momentos vividos por cada personagem, também marcada pelo tempo em que estiveram separadas, caracteriza um desconforto inicial na relação que estabelecem uma com a outra. O aparente antagonismo das protagonistas também se dará em algumas visões e características que elas apresentam ao longo da narrativa. Francisca tem dificuldade em estabelecer vínculos. Isso se coloca quando a personagem mostra uma preocupação com a permanência de Teresa em sua casa, na afirmação de que não acredita em relacionamentos eternos ou em características sutis, como o incômodo em utilizar anéis e relógios, objetos que a fazem se sentir presa. Teresa, por outro lado, acredita que é possível construir relacionamentos duradouros, demonstrando em muitos momentos uma necessidade de estabelecer conexões com aqueles que a cercam.

Esses traços acabam refletindo na maneira como elas lidam com os encontros e relacionamentos que possuem ao longo da narrativa. Por ser recém-chegada na cidade, Teresa mantém relacionamentos marcados por uma certa transitoriedade e intensidade, comuns desse momento de excitação em que vive. Mesmo que aparentemente exista um desprendimento nas relações estabelecidas por Teresa, ela demonstrará em alguns momentos essa necessidade de se conectar, como em uma conversa que tem com Francisca, logo após uma noite com integrantes de uma banda de rock que conheceu em um bar, na qual revela que sente falta de

peessoas que realmente a conheçam. Já as relações estabelecidas por Francisca se colocam em um ritmo oposto ao de Teresa. Por estar mais tempo em Belo Horizonte, a personagem parece ter maiores vínculos afetivos com aqueles que conhece, porém, é possível identificar sua recusa em estabelecer raízes na dinâmica que constitui seu relacionamento amoroso. Por mais que pareçam ter uma relação bem íntima, ela insiste em identificá-lo como apenas um amigo. E se por um lado Teresa acredita na intimidade que só é possível através do tempo, as relações de Francisca parecem afirmar que “um encontro pode ser só um encontro. E nisso pode haver uma beleza, um preenchimento sem a possibilidade de se constituir uma relação estável” (LOPES, 2012, p.202).

Ao longo da narrativa Francisca vai apontando alguns incômodos com o Brasil, demonstrando essa relação conflituosa entre a personagem e o local para o qual se deslocou, que acaba partindo de uma comparação inevitável com sua terra natal. Isso fica evidente em uma conversa entre Francisca e Leandro, brasileiro com quem tem um relacionamento amoroso. Ela se diz incomodada com o fato de que os brasileiros seriam muito “folgados” por pedirem cigarros toda hora, sem nem ao menos conhecerem as pessoas. Ele responde dizendo que os brasileiros são assim, é a cultura. Esse diálogo demonstra o quanto as definições de certas características consideradas individuais se dão por meio de uma generalização que tem como base a identificação com uma identidade nacional. Mesmo que Brasil e Portugal compartilhem uma mesma língua e características herdadas de um passado colonial, isso não é suficiente para eliminar as diferenças culturais entre esses dois lugares. Portugueses e brasileiros “se comunicam, falam o português, mas essa troca dialógica não garante uma comunidade de sentimento” (FRANÇA, 2003, p.159).

Em dado momento do filme, Teresa corre pelas ruas de Belo Horizonte enquanto são lidos trechos de uma correspondência entre o jornalista e escritor Paulo Mendes Campos, que havia se mudado para o Rio de Janeiro, e seu amigo, também escritor e jornalista, Otto Lara Resende, que permanecia na cidade deixada por Paulo. A correspondência, trocada em meados de 1945, revela as incertezas e possibilidades que se deram a partir da experiência de deslocamento vivida pelo autor. Mesmo com mais de sete décadas de distância, as palavras de Paulo Mendes expõem as dúvidas que se colocam para as personagens do filme, dividindo-se entre a excitação das oportunidades que essa nova cidade proporciona e a incertezas trazidas pela experiência de estarem em um lugar diferente daquele em que viveram por tantos anos. Teresa, por exemplo, sente saudades de Lisboa, porém, a cidade portuguesa parece distante

para ela. Como a personagem diz, ao ter atravessado o Atlântico, parece que tudo se tornou maior, que o mundo vai além daquilo que imaginava, revelando a dimensão do exílio vivido pela personagem que coloca “o exilado em contato com outras representações de mundo e outros modos de existência que ele não conhecia antes dessa ruptura. Ela aprende a ver o mundo por outro prisma” (MOURA, 2013, p.113).

Assim como Teresa, Francisca também sente saudade de sua terra natal. Essa saudade se coloca de maneira mais intensa pelo período em que esteve distante de Lisboa. A terra natal aqui possui um “papel fundamental como lugar de origem, e este como detentor das lembranças do passado” (MOURA, 2013, p.114). Essa perspectiva interessa na medida em que entende esse lugar para além das representações que o identificam dentro de um contexto necessariamente nacional, uma vez que ele é rememorado a partir dos laços afetivos e identitários formados individualmente. Em uma das cenas, Francisca, que trabalha em um restaurante voltado para a culinária de Portugal, diz estar farta de escutar fado, estilo musical tipicamente português. Ao trocar a música por uma mais animada, Francisca pode estar fugindo da melancolia e da lembrança de seu passado ou demonstrar a distância de uma ligação com Lisboa que se dá a partir daquilo que simboliza uma ideia coletiva do que seria aquele lugar. Em outro momento, a personagem diz sentir falta do mar, “de mergulhar. E do sal, de estar cheia de sal. Com o corpo cheio de sal” (fala de Francisca em conversa com Teresa). Essa é uma memória que se dá a partir da relação de afeto que Francisca tem com Lisboa. A sensação de estar com o corpo cheio de sal é só dela. E é essa sensação que Francisca guarda como uma das lembranças mais latentes do lugar do qual partiu.

Ao longo da narrativa Francisca e Teresa se aproximam, estabelecendo uma relação de cumplicidade. Essa mudança não é motivada por um acontecimento específico. Ela é formada a partir de pequenas ações e sutilezas do cotidiano das personagens. Um cotidiano “que bem pode ser o espaço da opressão, da repetição, do mesmo, mas também o espaço da reinvenção, da conquista feita pouco a pouco” (LOPES, 2012, p.124). A escolha do longa é de encará-lo como um espaço em que é possível se reinventar e ser transformado, composto por momentos de afeto que estão inseridos dentro do contexto frenético e tumultuado dos centros urbanos, como se marcassem um outro ritmo, mais paciente e acolhedor. Por estar mais tempo distante de Lisboa, Francisca parece virar uma figura de referência para Teresa. Ao mesmo tempo, a animação da recém-chegada traz leveza para o cotidiano da protagonista. Como no momento em que, no meio de um parque, Teresa pede para Francisca fechar os olhos e fingir um

mergulho em um mar imaginário, como forma de amenizar a saudade. São em momentos como esse que as ações das personagens revelam a mudança gradativa na relação estabelecida entre elas no início do longa.

Em um jantar, Francisca revela que tomou a decisão de voltar para Lisboa e questiona Teresa: você quer envelhecer aqui? A recém-chegada responde que nunca vai envelhecer, preferindo acreditar em utopias do que viver uma vida inútil. O questionamento revela um reconhecimento de Francisca em relação ao seu envelhecimento. Envelhecer comumente traz a ideia de estabilidade. Sentir-se pertencente a algo. Ter mais certezas do que dúvidas. Por já ter a experiência de viver em outro país, Francisca sabe que a excitação sobre as possibilidades dessa nova cidade é apenas inicial. Como a própria personagem diz em dado momento do filme, “Belo Horizonte já deu”. A ideia de envelhecer fora de seu país de origem remonta uma cena do filme “Terra Estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1996), na qual Alex, brasileira que vive em Portugal, ao ter a impressão de que o tempo está passando rápido demais, diz que morre de medo de ficar velha em outro país, ao mesmo tempo que a ideia de voltar para o Brasil lhe dá medo. A personagem diz que quanto mais o tempo passa, mais ela se sente estrangeira. Cada vez mais ela tem consciência de seu sotaque.

Logo antes de partir, Teresa pergunta a Francisca o motivo pelo qual ela vai voltar para Portugal se ela não tem certeza de sua decisão. Francisca diz que vai porque “não tem certeza de nada”. É possível traçar um paralelo entre a fala de Alex, de “Terra Estrangeira” e a personagem de “A Cidade Onde Envelheço”. Talvez a ideia de que ela sempre se sentirá estrangeira em qualquer lugar que vá. Seu sotaque sempre a fará lembrar sua origem. Volta então a pergunta inicial de carta de Paulo Mendes Campos: “de onde venho, amigo? para onde vou?”. Em um mar de incertezas, a única certeza de Francisca é sua terra natal, confirmando a ideia de que “para o exilado que não sabe aonde ele está nem aonde ele deve ir, o lugar de origem lhe dá a certeza e o sentimento de pertencimento: ele sabe de onde vem” (MOURA, 2013, p.114). Já a cidade na qual o projeto de Francisca fracassou será a tentativa de Teresa de construir um lar, um espaço em que poderá recomeçar e envelhecer.

4.3 Um lar em meio às ruínas

O Hotel Cambridge é uma antiga hospedagem de luxo construída no final da década de 1950 localizada em uma região central de São Paulo. A partir de 1990 o hotel passou por um longo período de deterioração até sua falência em 2004. Desde então, ficou abandonado por oito anos até ser ocupado em 2012 pelo Movimento Sem-Teto do Centro, o MSTC, cuja

estratégia é ocupar espaços abandonados no centro da cidade, buscando pressionar o poder público e chamar atenção para propriedades que não estão exercendo sua função social, além de atender milhares de cidadãos que não possuem moradia. O edifício de quinze andares que abriga mais de 140 famílias é o cenário e personagem central do filme “Era O Hotel Cambridge” (Eliane Caffé, 2016), coprodução entre Brasil, França e Espanha. O microcosmo criado dentro dessa ocupação tem como moradores pessoas sem-teto de diferentes locais do Brasil e refugiados recém-chegados no país. Esses refugiados vêm de diferentes localidades, sendo a maioria deles congoleses, haitianos, sírios e palestinos. O longa-metragem acompanha a vida dos habitantes do edifício ocupado, mostrando o funcionamento desse caleidoscópio de culturas e línguas.

Logo no início do filme, em uma assembleia com todos os moradores, Carmen, líder da Frente de Luta por Moradia, a FLM, e coordenadora da ocupação do Hotel Cambridge, comunica que a reintegração de posse do edifício foi concedida e que o despejo se daria em trinta dias, convocando todos para a resistência na ocupação. O congolês Kazongo se mostra preocupado com o fato de que pelo estatuto dos refugiados, não é permitido que refugiados participem de atos políticos. Ao escutar essa colocação, um brasileiro reclama dizendo que eles não conseguem nem cuidar dos brasileiros e que ainda precisam se preocupar com os refugiados. Em resposta, Kazongo afirma que os refugiados são sim um problema do Brasil, uma vez que o país concede o refúgio, porém, acabam sem nenhum tipo de suporte quando chegam. Para dar um fim a discussão, Carmem sintetiza: “brasileiros, estrangeiros, somos todos refugiados. Refugiados da falta de nossos direitos”. Essa afirmação marca um dos pontos-chaves do longa. Aquilo que torna brasileiros e refugiados semelhantes no filme: a distância ou falta de um espaço que representa a ideia de casa, de um lar, seja ela um lugar físico ou um país.

A presença de refugiados na ocupação é reflexo da crise migratória que se instalou em nível global, levando imigrantes de diferentes partes do mundo a abandonarem seus lugares de origem e procurar abrigo em outros países. Esses refugiados arriscam suas vidas com esperança de que conseguirão encontrar lugares que irão recebê-los e acolhê-los. A questão é que, como colocado por Kazongo, muitos daqueles que conseguem chegar ao tão sonhado território que irá abrigá-los, precisam se tornar invisíveis e viver em condições desumanas para, assim, poderem sobreviver em um lugar que esperam um dia poder chamar de “lar”. A demora para a obtenção da documentação necessária para que tenham todos os seus direitos

garantidos impede esses imigrantes de estarem regularizados no Brasil, dificultando a possibilidade de conseguirem uma moradia legalizada. Dentro desse cenário, a cidade vira, então, “um espaço estriado, espaço de segmentações sociais (in)formadas pela mídia, espaço onde os imigrantes habitam os subsolos e os cidadãos, a superfície” (FRANÇA, 2003, p.155)

Em um de seus poemas, Ana Martins Marques coloca que “uma casa é aquilo que menos se necessita quanto mais se tem”. Pensar a união de refugiados e brasileiros em busca do direito à moradia digna é entender que para aqueles que foram afastados ou privados desse espaço que representa a ideia de casa, lutar por esse direito se torna mais do que uma escolha, transformando-se em uma necessidade. É questionar e identificar aquilo que os une, que os faz pertencer. Dentro desse cenário, o Hotel Cambridge funciona como um espaço de pertencimento desses sujeitos, mesmo que de forma provisória. Interessa pensar, partindo dessa constatação, o local escolhido para ocupação, subvertendo e, em alguns momentos, refletindo sua função inicial. Hotéis são lugares transitórios, não-lugares, que partem de uma lógica meramente funcional. No geral, são lugares despersonalizados, para que seus hóspedes sempre se sintam familiarizados com aqueles espaços. Os antigos quartos do hotel são transformados nos apartamentos dos moradores, que fazem deles seus universos particulares. Cada um desses espaços é decorado e formado por móveis e objetos que ajudam a torná-los o mais próximo possível de um ambiente que poderiam chamar de casa. A padronização dos quartos do hotel dá lugar a cores e estilos variados, que refletem a personalidade de cada um que os ocupa. De não-lugar, ele passa a ser um espaço dotado de afeto e singularidades, revertendo a lógica transitória que permeava as relações que se davam naquele local.

Logo no início é revelado que os moradores do hotel decidem criar um *vlog*⁷ para que aqueles que não fazem parte da ocupação possam entender e acompanhar o que acontece dentro do movimento. O *vlog* consiste em uma série de vídeos e postagens sobre as ações relativas à ocupação e aos próprios moradores. Em um dos vídeos, Apolo, um dos ocupantes do hotel, faz uma provocação: quem é a pessoa, o indivíduo, que está nas ocupações? A colocação tem como um de seus motivadores o desconhecimento sobre aqueles sujeitos, que são criminalizados e marginalizados perante a sociedade. Em dado momento do filme, os olhos marejados de Apolo revelam uma série de comentários ofensivos sobre a ocupação e aqueles que participam do movimento. Comentários violentos que reduzem aqueles

⁷ Abreviação da junção das palavras vídeo e *blog*, é uma ferramenta que permite a publicação de vídeos sobre assuntos variados ou específicos. Dentre as plataformas mais conhecidas estão o *Youtube* e o *Vimeo*.

indivíduos a identidades que não correspondem ao que são. Logo em seguida uma sequência de fotos que mostra os rostos dessas pessoas, em diálogo com a cena anterior, revela que existe ali um grupo heterogêneo, sendo a maior parte de trabalhadores e crianças, que não pode ser identificado a partir de uma visão violenta e redutora. Essa atitude parece ecoar a afirmação de Ezio Mauro de que:

(...) os que vivem no espaço cosmopolita de fluxos financeiros e informacionais, o espaço das elites, já não se sentem mais responsáveis por aqueles que vivem no subsolo do Estado-nação, desprovidos de identidade profissional e, por isso, de identidade social, política e cívica. Quem vive no espaço dos fluxos não têm mais necessidade desses laços nem dessa responsabilidade. As condições culturais e econômicas dos nossos tempos os autorizam plenamente a seguir adiante por si sós - ninguém irá considerá-los responsáveis pelos outros (BAUMAN; MAURO, 2016, p.48).

Essa afirmação também pode ser aplicada a situação vivida por esses indivíduos. As pessoas que fazem os comentários enxergam na ocupação um problema, sem conhecerem suas motivações e histórias. Ao serem reduzidos e marginalizados, os integrantes dos movimentos de luta por moradia tornam-se “invisíveis apesar de estarem bem ali, na frente de todos” (BRUM, 2017). Brasileiros e refugiados criam, então, dentro daquele edifício, uma forma de pertencer a um mundo que os exclui. Partindo dessa perspectiva, o filme apresenta ao longo de sua narrativa as histórias desses indivíduos e suas particularidades. Nesse sentido, para além de pensar esses indivíduos a partir do termo refugiado, identificando-os com base em uma condição específica dentro de determinada lógica político-social, interessa pensá-los a partir da individualidade de cada uma de suas histórias, entendendo e identificando como cada um criará vínculos afetivos e identitários distintos.

Dentre os personagens refugiados, destacam-se o palestino Hassam e o congolês Ngandu. Logo na primeira cena em que aparece, Ngandu observa a foto de um menino, provavelmente seu filho, na tela de um celular. Outras fotos que parecem remeter a um passado deixado para trás são exibidas. A montagem da sequência leva a crer que o personagem entra em uma espécie de devaneio. Misturam-se imagens que fazem parte de lembranças afetivas de Ngandu e imagens que representam o contexto político que o levou a deixar seu país, revelando um mundo fora da ocupação que se entrelaça com sua vida pessoal. As imagens, que apresentam a face de um dos conflitos mais violentos da história, pertencem ao documentário “Blood on the Mobile” (Frank Piasecki Poulsen, 2010). O conflito que tem como um de seus combustíveis a disputa por minérios, em especial, o coltan, mistura dos minerais columbita e tantalita, muito utilizado na indústria de eletrônicos ao redor do mundo,

retoma o questionamento levantado por Kazongo no início do longa: de quem seria a responsabilidade por essas pessoas que abandonaram seus lares fugindo de uma guerra da qual não pediram para fazer parte? Como a resposta é complexa e ainda não tão clara, talvez um posicionamento inicial seria “dar-nos conta do caráter interligado de inúmeras vidas, não apenas as ‘deles’, mas também as ‘nossas’” (FRANÇA, 2002, p.71).

Para Ngandu, a volta para sua terra natal não é uma possibilidade. Como ele afirma em dado momento do filme: “não sou mais o Ngandu de Kinshasa. Agora sou o Ngandu de São Paulo. Tudo mudou na minha vida. Não tem só a guerra no Congo, aqui também estamos em guerra”. Isso não significa que Ngandu não possui uma ligação identitária com o lugar no qual nasceu. As práticas culturais de seu país, por exemplo, ainda fazem parte de sua vida. Para refletir sobre como a noção de pertencimento se dá para o personagem, interessa utilizar o conceito de tradução, proposto por Stuart Hall (2008). O conceito, que é utilizado para pensar as formações identitárias de pessoas que foram dispersas definitivamente de sua terra natal, entende a identidade desses sujeitos deslocados se dá a partir da interseção das histórias e culturas com as quais tiveram contato. Como Hall coloca, essas pessoas

carregam traços das culturas, das tradições das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma casa particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. (HALL, 1998, pp.88-89)

Dentro dessa perspectiva, o Ngandu de São Paulo não é mais o Ngandu de Kinshasa porque agora está atravessado pelas histórias e culturas com os quais teve contato a partir da experiência de deslocamento. Ele está irrevogavelmente traduzido. O refugiado palestino Hassam, também pode ser pensado a partir dessa lógica. Em dado momento do filme ele diz que os palestinos desconhecem o que é ter uma pátria desde o dia que nasceram. Indo de um exílio ao outro e de uma paz ilusória a outra. Mas que tem esperanças de essa nova terra, o Brasil, seja o fim dessa jornada. Um ponto da fala de Hassam é o fato de que o conflito que motivou seu deslocamento se dá a partir de dois projetos políticos nacionais distintos, tendo como ponta de partida a disputa por um mesmo território entre Israel e Palestina. Nesse sentido, interessa pensar a ideia de lar, atrelada à uma lógica nacional e territorial, como elemento essencial para aqueles que fazem parte e sofrem as consequências do conflito. Por

mais que exista sempre essa ausência de uma pátria, principalmente partindo de uma lógica territorial, Hassam leva consigo as lembranças de seu passado e sua cultura. Canta sobre sua saudade com o sobrinho, mas entende que ali é sua possibilidade de criar uma nova casa. Ali é onde pela primeira vez se sente de fato ocupando algo, como ele mesmo afirma.

Ao longo do filme são expostas conversas por Skype entre refugiados e seus familiares que nos levam em poucos segundos de dentro do Hotel Cambridge para a República Democrática do Congo, para o México ou a Faixa de Gaza. Essas conversas funcionam dentro da obra como janelas para o mundo. É por meio delas que o espectador tem contato com as dores e as realidades daqueles que ficaram nos territórios deixados, levando à compreensão do “quanto esta dor é, ao mesmo tempo, universal e particular, sem que se perca nenhuma destas duas dimensões” (BRUM, 2017). O longa termina com uma sequência de imagens de prédio ocupados em São Paulo. A cidade segue o seu fluxo e esses edifícios são para a maioria dos que veem suas fachadas, apenas ruínas. O filme funciona, tal qual as conversas, como uma janela, que permite enxergar para além da deterioração superficial, um universo vivo e pulsante, formado por sujeitos de diferentes personalidades, desejos, culturas e línguas. Eles encontram ali uma possibilidade de se reinventarem, criando laços afetivos e identificações que os possibilitam chamá-lo, mesmo que de forma temporária, de casa ou lar, lugar que “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1978, p.201 apud OLIVEIRA; MAGALHÃES, 2016, p.141).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou analisar determinados filmes brasileiros contemporâneos a partir das noções de identidade e pertencimento dentro da experiência de deslocamento de suas personagens. Trabalhar com apenas três filmes permitiu uma análise mais pontual em relação a essas narrativas, auxiliando na identificação mais aprofundada de como essas noções são pensadas e imaginadas nessas obras. A pesquisa não pretendia, portanto, apontar um estado geral de como elas são representadas na cinematografia brasileira. Ao contrário, a análise buscou identificar, dentro dessa pequena amostra, a diversidade com que essa temática é abordada na produção audiovisual contemporânea.

Partindo dessa perspectiva, o primeiro apontamento a ser feito é de que a experiência de deslocamento se dá de formas distintas para cada um dos personagens das três obras analisadas. Em “Praia do Futuro” o deslocamento de Donato para Berlim é motivado por uma demanda interna do próprio protagonista. Em “A Cidade Onde Envelheço” as motivações de Francisca e Teresa para o deslocamento até Belo Horizonte se pautam pela busca por novas oportunidades. Já a volta de Francisca para Lisboa marca uma busca que não se concretizou e a terra natal como a única certeza dentro das infinitas possibilidades. Por fim, em “Era o Hotel Cambridge”, a dimensão do deslocamento se dá a partir dos personagens refugiados. Esses personagens deixaram seus países de origem motivados por condições de vida insustentáveis, marcadas muitas vezes pela violência.

Com base nessa constatação, as obras foram analisadas com o objetivo de identificar como as personagens nelas retratadas mantêm laços afetivos e identitários pelos espaços que habitam e pelos quais se deslocam. Donato não se sente pertencente a Fortaleza, lugar onde cresceu, por isso, tenta construir um espaço no qual se sinta pertencente em Berlim. Por mais que exista uma conexão afetiva entre o personagem e sua terra natal, principalmente a partir de suas relações familiares, ele formará conexões identitárias que vão além da lógica territorial. Donato representa o sujeito pós-moderno, pensado por Hall (1998): um indivíduo fragmentado, formado por afiliações e lealdades múltiplas. Também interessa apontar como o longa apresenta elementos não relacionados a espaços físicos que produzem a ideia de pertencimento, como, por exemplo, o mar. Não importa onde o protagonista esteja, ele sempre estará em contato com uma dimensão desse elemento. Por fim vale destacar que a ideia de nação não é uma dimensão abordada diretamente em “Praia do Futuro”. Esse afastamento

também se coloca a partir da ênfase dada pelo filme à dimensão da vida privada, aos afetos, em detrimento do global, do econômico e do nacional.

Francisca e Teresa representam momentos distintos. Enquanto Francisca tem o desejo de sair de Belo Horizonte e voltar para Lisboa, Teresa é recém-chegada na cidade e ainda a enxerga como um espaço de múltiplas possibilidades. É interessante notar que por mais que a nacionalidade das personagens seja uma questão que permeia a narrativa, ela se dá a partir de um afastamento da ideia de uma identidade nacional pautada em noções marcadas por tradições e bens que perpetuam uma certa ordem nacional ou simbolizam uma suposta cultura tradicional portuguesa. A ligação identitária de Francisca com sua terra natal é colocada a partir das memórias mais íntimas da personagem, das lembranças afetivas que se deram naquele espaço, como a sensação de sentir o sal na pele depois de um mergulho no mar. Também se coloca o desejo de se sentir pertencente a algo a partir da ideia do envelhecimento. Como se o reconhecimento do avanço de sua idade simbolizasse um momento em que é necessário ter mais certezas do que dúvidas. Por isso a escolha de voltar para sua terra natal.

Já em “Era o Hotel Cambridge” existe uma dimensão política do deslocamento não abordada nos filmes anteriores. O longa se insere do debate contemporâneo sobre a crise migratória que se instala no mundo, retratando imigrantes refugiados que tiveram que sair de seus lugares de origem fugindo de perseguições políticas e guerras. Interessa pensar que esses imigrantes vivem no Brasil uma dupla experiência de deslocamento. Além de estarem deslocados de seu lugar de origem, vivem como deslocados no país que os recebeu em condições precárias e instáveis. O longa também tem como personagens os brasileiros sem-teto. Refugiados e brasileiros compartilham a experiência de não possuírem uma casa, um lugar que possam chamar de lar. Parece que o pertencimento atrelado à um vínculo físico se coloca com mais força para esses protagonistas exatamente por estarem inseridos em uma lógica transitória, sem raízes. Esses personagens criam no Hotel Cambridge, mesmo que de forma temporária, um espaço que podem chamar de lar.

Também interessa apontar que a dimensão da ideia de uma identidade nacional se dá de forma mais aparente no longa, principalmente quando se trata dos imigrantes refugiados. A impossibilidade de voltar para seus países de origem suscita nos personagens uma ligação maior com o aspecto cultural e simbólico desses territórios. Mas por mais que eles estejam ligados afetivamente a esses espaços, construíram no Brasil outras formas de pertencimento.

Por isso o conceito de “tradução”, proposto por Stuart Hall (1998), foi utilizado, uma vez que a identidade desses sujeitos deslocados se dá a partir da interseção das histórias e culturas com as quais tiveram contato.

A partir do que foi colocado, é possível identificar que os três filmes analisados têm seus protagonistas inseridos no contexto de desenraizamento contemporâneo, abordando as diferentes formas como ele pode se dar. Os filmes sinalizam a existência de identidades e lealdades que se colocam para além da dimensão nacional, partindo de uma ótica mais plural. Ao mesmo tempo, principalmente no que se refere ao filme “Era o Hotel Cambridge”, isso não significa dizer que as afiliações pautadas pela ideia de nação foram eliminadas. Ao contrário, a análise das obras aponta a coexistência de múltiplas formas de afiliação e pertencimento. Nesse sentido, como colocado ao longo da pesquisa, é preciso pensar as identidades para além da visão tradicional, de uma identidade nacional unificada, adotando, em seu lugar, uma visão que compreenda sua formação múltipla.

6 REFERÊNCIAS

- AÏNOUZ, Karim. A política do corpo e o corpo político: o cinema de Karim Aïnouz. Entrevista. *Cinética*. Entrevista concedida a Ilana Feldman e Cléber Eduardo. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/karim_ainouz.pdf. Acesso em 23 set. 2016
- ALMEIDA, Sandra R. G. Espaços transnacionais, imagens transculturais: a arte de Shirin Neshat. In: BRANDÃO, A.; CORSEUIL, A.; LIRA, R. (org.). **Cinema, Globalização, Transculturalidade**. Blumenau: Nova Letra, 2013, p.16-31. Disponível em: <http://www2.socine.org.br/wp-content/uploads/2015/09/cinemaglobalizacao.pdf>. Acesso em 18 nov. 2016
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Editora Ática, 1989
- ANDRADE, Catarina. As fronteiras da representação - experiências periféricas e cinema francês contemporâneo. In: BRANDÃO, A.; CORSEUIL, A.; LIRA, R. (org.). **Cinema, Globalização, Transculturalidade**. Blumenau: Nova Letra, 2013, p.162-175. Disponível em: <http://www2.socine.org.br/wp-content/uploads/2015/09/cinemaglobalizacao.pdf>. Acesso em 18 nov. 2016
- APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade. Notas para uma geografia pós-nacional. In: **Novos Estudos Cebrap**, n.49, 1997, p.33-46, nov. 1997. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/236364/mod_resource/content/1/Appadurai-notas_para_uma_geografia.pdf. Acesso em 19 abr. 2017
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização**. Lisboa: Teorema, 2004
- BAUMAN, Zygmunt; MAURO, Ezio. **Babel: entre a incerteza e a esperança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016
- BRANDÃO, Alessandra S.; LIRA, Ramayana. J'ai pas sommeil e Code Inconnu: Violência e a Imunização dos Espaços Transnacionais. In: BRANDÃO, A.; CORSEUIL, A.; LIRA, R. (org.). **Cinema, Globalização, Transculturalidade**. Blumenau: Nova Letra, 2013, p.47-60.
- BRANDÃO, Alessandra. Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI. In: **Rebeca**, v.1, n.1, 2012, p.72-98, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/267/88>. Acesso em 09 abr. 2016
- BRUM, Eliane. Veja o filme, leia o livro, alcance a vida. **El País**, 20 mar. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/20/opinion/1490015804_432739.html. Acesso em 14 nov. 2017
- CAFFÉ, Carla. **Era o Hotel Cambridge. Arquitetura, cinema e educação**. São Paulo: SESC SP, 2017
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, Desiguais e Desconectados**: mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015

CORSEUIL, Anelise R. Viagens Hemisféricas: deslocamentos e fronteiras em A Jaula de Ouro e El Norte. In: CORSEUIL, A.; NÚÑES, F.; HOLANDA, K. (org.) **Cinema e América Latina**: estética e culturalidade. São Paulo: Editora Socine, 2016, p.53-65. Disponível em: <http://www2.socine.org.br/wp-content/uploads/2016/10/Cinema-e-America-Latina-estetica-e-culturalidade.pdf>. Acesso em 02 dez. 2016

CORSEUIL, Anelise R. O apagamento das fronteiras em Tráfico e a Quarta Guerra Mundial: Narrativas Homogeneizantes. In: BRANDÃO, A.; CORSEUIL, A.; LIRA, R. (org.). **Cinema, Globalização, Transculturalidade**. Blumenau: Nova Letra, 2013, p.34-45. Disponível em: <http://www2.socine.org.br/wp-content/uploads/2015/09/cinemaglobalizacao.pdf>. Acesso em 18 nov. 2016

CROFTS, Stephen. Concepts of National Cinema. In: HILL, J.; GIBSON, P. (org.). **The Oxford Guide to Film Studies**, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 385–394.

CROFTS, Stephen. Reconceptualising National Cinema/s. In: VITALI, V.; WILLEMEN, Paul. **Theorising National Cinema**, London: BFI, 2006, p.44-58

DIDIMO, Marcelo. O sertão utópico do cinema brasileiro contemporâneo. In: SOUZA, G.; CÁNEPA, L.; BRAGANÇA, M.; CARREIRO, R. (org.). **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**. São Paulo, Socine, 2012, v.2, p.22-35. Disponível em: http://www2.socine.org.br/wp-content/uploads/2015/09/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V2.pdf. Acesso em 10 jul. 2016

DÍDIMO, Marcelo; LIMA, Érico O. A. Corpos em deslocamento: passagens pelo sertão de O Céu de Suely e Deserto Feliz. In: **Rebeca**, v.3, n.2, 2014, p.238-256, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/128/47>. Acesso em 07 abr. 2016

SANTOS, Cleber, E. Breve História do Exílio. Revista Cinética, 2007 Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/demandadeexilio1.htm>. Acesso em 05/03/2017

SANTOS, Cleber, E. Deslocamentos: para onde e por quê? In: **Cinema Brasileiro Anos 2000 - 10 Questões**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011, p.56-561. Catálogo de Mostra. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/downloads/Catalogo_completo.pdf. Acesso em 05 fev. 2016

EZRA, E; ROWDEN, T. General Introduction: What is Transnational Cinema? In: EZRA, E.; ROWDEN, T. **Transnational Cinema: The Film Reader**. Londres e Nova York: Routledge, 2006, p.1-12

EZRA, Elizabeth. National Cinemas in the Global Era. In: **The Cinema Book**, Londres: British Film Institute (Palgrave Macmillan), 2007, p.168-170

FRANÇA, Andréa. Paisagens Fronteiriças no Cinema Contemporâneo. In: **ALCEU**, v.2, n4, 2002, p.61–75. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n4_Franca.pdf. Acesso em 01 jul. 2016

FRANÇA, Andréa. **Terras e Fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003

FRANÇA, A. LOPES, D. (org). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010

FRANÇA, Andréa. A Invenção do Lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo. In: **Rebeca**, v1, n1, 2012, p54-71. Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/1/article/viewFile/21/3>. Acesso em: 04 jul. 2016

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Uma antropologia negativa da globalização. In: **Nosso amplo presente**. São Paulo: Editora Unesp, 2015, p.33-58

GOSCIOLA, Vicente. A conceituação de Deslocografia para o cinema de migrações In: **Revista Comunicación**, n.10, v.1, 2012, pp. 363-360. Disponível em: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa2/029.A_conceituacao_de_Deslocografia_para_o_cinema_de_migracoes.pdf. Acesso em 29 out. 2017

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1998

HALL, Stuart. Pensando a diáspora. In: SOVIK, Liv (org.). **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

HIGBEE, W.; LIM, S. H. Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies Transnational. In: **Transnational Cinemas**, n.1, v.1, 2010, p.7-21. Disponível em: <http://thedigitalsilkroute.com/images/references/transnational-film1.pdf>. Acesso em 24 mai. 2017

HIGSON, Andrew. The limiting imagination of national cinema. In: HJORT, M; MACKENZIE, S. **Cinema and Nation**, London: Routledge, 2000, pp. 63–74.

HIGSON, Andrew. The Concept of National Cinema. In: **Film and Nationalism**. Londres: Rutgers University Press, 2002, pp. 52–67.

JR., Erly Vieira. Sobre a dimensão transcultural do realismo sensório no cinema mundial contemporâneo. In: BRANDÃO, A.; CORSEUIL, A.; LIRA, R. (org.). **Cinema, Globalização, Transculturalidade**. Blumenau: Nova Letra, 2013, p.63-82. Disponível em: <http://www2.socine.org.br/wp-content/uploads/2015/09/cinemaglobalizacao.pdf>. Acesso em 18 nov. 2016

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. São Paulo: José Olympio, 2002

LOPES, Denilson. Cinema Global, Cinema Mundial. In: **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Brasília, v.13, n.2, maio/ago. 2010, p.1-16

LOPES, Denilson. **No coração do mundo**: paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012

LOPES, Denilson. Desaparecimento e pertencimento em Os Famosos e os Duendes da Morte, de Esmir Filho. In: SOUZA, G.; CÁNEPA, L.; BRAGANÇA, M.; CARREIRO, R. (org.). **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine**. São Paulo, Socine, 2012, v.2, p.11-21.

Disponível em:

http://www2.socine.org.br/wpcontent/uploads/2015/09/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V2.pdf.

Acesso em 10 jul. 2016

LOPES, Denilson. Rumo ao norte: da diáspora ao nomadismo. IN: **Revista Z Cultural**: revista do programa avançado de cultura contemporânea, Ano III, n.3, disponível em:

<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/rumo-ao-norte-da-diaspora-ao-nomadismo-denilson-lobes-2/> . Acesso em 14 set. 2017

MAGNO, Maria I. C.; GOSCIOLA, Vicente. A construção do imaginário em deslocamento: um estudo da deslocografia no sertão do cinema brasileiro. In: **Razón Y Palabra**, n.76, mai/jul. 2011. Disponível em:

http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/02_Carlos_M76.pdf. Acesso em: 20 jun. 2016

MAGNO, Maria I. C. O cinema construindo o imaginário dos deslocamentos sociais pelos territórios e fronteiras. In: **Revista Comunicación**, n.10, v.1, 2012, p.316-323. Disponível em:

http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa2/025.O_cinema_construindo_o_imaginari_o_dos_deslocamentos_sociais_pelos_territorios_e_fronteras.pdf. Acesso em: 07 abr. 2016

MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade Brasileira?. In: **Contemporanea**, v.3, n.2, 2005, p.129-158, jul/dez. 2005. Disponível em:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/viewFile/3462/2527>.

Acesso em: 22 nov. 2017

MASCARELLO, Fernando. Reinventando o conceito de cinema nacional. In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Org). **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas, SP: Papirus, 2008, p.25-54

MELLO, Cecília. Um canto de duas cidades. In: BRANDÃO, A.; CORSEUIL, A.; LIRA, R. (org.). **Cinema, Globalização, Transculturalidade**. Blumenau: Nova Letra, 2013, p.120-136

Disponível em: <http://www2.socine.org.br/wp-content/uploads/2015/09/cinemaglobalizacao.pdf>.

Acesso em 18 nov. 2016

MOURA, Hudson. Narrativas de Exílio no Cinema Contemporâneo. In: FRANÇA, A. LOPES, D. (org). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010, p.43-65

NAFICY, Hamid. Situando o cinema com sotaque. In: FRANÇA, A. LOPES, D. (org). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010, p.137-161

OLIVEIRA, Rayssa M. M.; MAGALHÃES, Luiz A. M. Há algo além de lá: identidade, pertencimento e estado narrativo em O Céu de Suely. In: **Significação**, v.43, n.45, 2016, p.134-148. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/111480/116773>. Acesso em 30 out. 2016

PAIVA, Samuel. A propósito do gênero road movie no Brasil: um romance, uma série de TV e um filme de estrada. In: **Revista Rumores**, n.6, v.1, set/dez. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/51167/55237>. Acesso em: 10 jul.2016

PAIVA, Samuel. Gêneses do gênero Road Movie. In: **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v.38, n.36, 2011, p.36-53. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/70902/73794>. Acesso em 30 out. 2016

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.

SALLES, Walter. Cinema em Construção. In: DESBOIS, Laurent. A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.10-12

SHAW, Deborah. Deconstructing and Reconstructing Transnational Cinema. In: DENNISON, S. (ed.). **Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin-American Film**. Londres: Tamesis, 2013, p.47-65. Disponível em: https://researchportal.port.ac.uk/portal/files/202040/3_Shaw.pdf. 14 mai. 2017

SILVA, Camila Vieira. Entre a passagem e a permanência: estética do desaparecimento em Linz - Quando todos os acidentes acontecem. In: **Significação**, v.43, n.45, 2016, p.220-239. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/110087/116778>. Acesso em 30 out. 2016

SOUSA, João E. P. **Estereótipo ou identidade cultural: reflexões da cearensidade no filme “cine holliúdy”**. Trabalho apresentado no GT-3 – Cinema no Delírio Contemporâneo, do Encontro Nacional de pesquisa em Comunicação e Imagem – ENCOI, Londrina, 24 e 25 de novembro de 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT3/ESTEREOTIPO%20OU%20IDENTIDADE%20CULTURAL%20REFLEXOES.pdf>. Acesso em 20 nov. 2017

SOUSA, João E.P.; SOUSA, Antonia. N. P. **Das reflexões imagéticas para retratar o Nordeste brasileiro: O Ceará de Cine Holliúdy**. Trabalho apresentado no GP Comunicação, Imagem e Imaginários do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 04 a 09 de Setembro de 2017. Disponível em:

<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-3020-1.pdf>. Acesso em 20 nov. 2017

TASSI, Rafael. Fischer, Sandra. A adolescência diaspórica em La jaula de oro (Diego Quemada-Díez, 2014) e Pelo malo (Mariana Rondón, 2013) *In*: CORSEUIL, A.; NÚÑES, F.; HOLANDA, K. (org.) **Cinema e América Latina**: estética e culturalidade. São Paulo: Editora Socine, 2016, p.66-81. Disponível em: <http://www2.socine.org.br/wp-content/uploads/2016/10/Cinema-e-America-Latina-estetica-e-culturalidade.pdf>. Acesso em 02 dez. 2016

TASSI, Rafael. Paisagens da crise e identidades de abandono no Cinema Brasileiro Contemporâneo. *In*: **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.12, p.263-276, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1422/776>. Acesso em 11 mar. 2017

TASSI, Rafael; FISCHER, Sandra. Diasporismo e anonimidade migratória no cinema: London River. *In*: **Significação**, v.41, n.42, 2014, p.31-47. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/85127/93451>. Acesso em 30 out. 2016